Zeitschrift für bildende Kunst

Digitized by Google

FA26.1 Bd. April, 1888.

Harvard College Library

FROM THE BEQUEST OF

CHARLES SUMNER, LL.D.,

OF BOSTON,

(Class of 1830),

"For books relating to Politics and Fine Arts."

2 Nov. 1886 - 8 Oct. 1887.

Digitized by Google

Digitized by Google

Zeitschrift

für

Bildende Kunst

38-445

Herausgegeben

von

Prof. Dr. Carl von Lützow

Bibliothekar der K. K. Akademie der Künste zu Wien

355

Mit dem Beiblatt Kunstchronik

Zweiundzwanzigster Jahrgang

Leipzig 1887

Verlag von E. A. Seemann.

Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Digitized by Google

~~VIII 345~~
FA 26.1

1886, Nov. 2 - 1887, Oct. 8.
Sumner fund.

Druck von August Pries in Leipzig.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis zum zweiundzwanzigsten Bande.

Seite

Paul Baudry. Von R. Graul . . 1. u. 65
Adriaen Brouwer. Von Friedr. Schlie. . 133
Bruno Piglhein. Von R. Muther . . . 165
Zur Säkularfeier der Geburt Donatello's. Von Hans Semper 197
Adolf Lier. Von H. A. Lier . . . 229. 269
Wilhelm Diez. Von H. E. v. Berlepsch . 293
C. F. Gaillard 316
Fritz von Uhde. Von H. Lücke. 319

Scema novum. Studien zur Baugeschichte des Mittelalters. Von J. Reimers . 17. 49 81. 119. 160. 187
Zur Dürerforschung. Von M. Zucker . . 32
Noch einmal der neue Belvedere-Katalog. Von C. von Lützow 54
Zur Bautechnik der Hellenen. Von Jos. Durm 88
Noch einmal das venezianische Skizzenbuch. Von J. Lermolieff 113. 143
Die Trionfi des Petrarca in Dresden und Wien. Von G. Buchholz 128
Ein neuer Donatello. Von J. Strzygowski 155
Ein neuer Rembrandt 163
Augsburger Fassadenmalerei. Von Ad. Buff 173. 275
Altflandrische Bilder in Spanien und Portugal. Von Carl Justi. 4. Jan van Eyck 177. 244
Ein unerkanntes Selbstbildnis Dürers. Von G. Wustmann 192
Die Ausmalung des Chores von St. Martin zu Freiburg. Von Fr. Schneider 208
Raffaels Federzeichnungen zur Grablegung. Von W. Koopmann 212
Die Thorpfostenkolosse zu Khorsabad. Von A. Ortwein 258
Rostocks Profanbauten im Mittelalter. Von Th. Rogge 261. 303. 337
Die Bilder der ottonischen Evangelienhandschrift des Münsters zu Aachen . . . 278

Seite

Zur Polychromie bei den Griechen. Von H. Heydemann 285
Architektonisches aus München I. Die Vereinsbank 287
Ein Stich von F. H. Ramberg. Von Reinhard Kade 319
Eine vergessene Stadt (Dinkelsbühl). Von C. Th. Pohlig 325
Zum zweihundertjährigen Gedächtnis der Zerstörung des Parthenon. Von L. Dietrichson 367

Gottfried Schadows Handzeichnungen. Von Ad. Rosenberg 24
Bohn, R., und H. Droysen, Altertümer von Pergamon 27
Michel, Les musées d'Allemagne . . . 28
Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen. Von W. v. Seidlitz 58
Bilderlese aus kleineren Gemäldesammlungen in Deutschland und Österreich . . . 60
Kekulé, R., die antiken Terrakotten. Von O. Benndorf 61
Das Werk Ad. Menzels mit Text von M. Jordan und Rob. Dohme 92
Ad. Menzels Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Großen. Mit Text von L. Pietsch 92
Die k. k. Gemäldegalerie in Wien. Radirungen von W. Unger, Text von C. v. Lützow 93
Garnier, Temple du Jupiter Panhellénien à Egine 127
Fenger, Dorische Polychromie 127
Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Von Anton Springer 222
Gurlitt, Geschichte des Barockstiles ꝛc. . 252
Dehio, G. und Ch. v. Bezold, die kirchliche Baukunst des Abendlandes . . . 322
Essenwein, Christlicher Kirchenbau . . . 322

Digitized by Google

	Seite
Springer, Anton, Bilder aus der neueren Kunſtgeſchichte. Von Julius Leſſing	343
Die Jubiläumskunſtausſtellung in Berlin. Von Ad. Roſenberg . . . 10. 40.	97
Die kunſthiſtoriſche Abteilung der ſchwäbiſchen Kreisausſtellung zu Augsburg. Von H. E. v. Berlepſch . . 33. 75. 235.	358
Der Salon	312

Notizen.

	Seite
Der Fiſchmarkt zu Amſterdam von Hans Herrmann	32
Zur Dürerforſchung, von H. A. Lier . .	96
Cecil van Haanen	130
Zur Biographie Fiſchers von Erlach . 132.	289
Die ſchöne Gärtnerin von A. Cabanel . .	291
Das Dreifaltigkeitsbild von Rubens in der Bibliothek zu Mantua. Von C. v. Lützow	347

Verzeichnis der Illuſtrationen und Kunſtbeilagen.

Die mit † bezeichneten ſind Einzelblätter.

	Seite
Porträt von Paul Baudry, Holzſchnitt von G. Zielecke	1
Johannes der Täufer. Gemälde von P. Baudry, gezeichnet von G. Klepzig	4
Die Perle und die Woge. Gemälde von P. Baudry, gezeichnet von G. Klepzig	5
Gruppe aus dem Bilde „Die Sonntagsſchule“ von W. Firle, Zeichnung von W. Bröker	12
Bruchſtück aus dem Bilde „St. Gotthard“ von Philipp Fleiſcher, gezeichnet von W. Bröker	13
Koſaken auf der Fährte. Gemälde von J. v. Brandt, Zeichnung von W. Bröker	15
In der Kirche. Gemälde von F. Smith, Zeichnung von F. Boettcher . . .	16
†Bildnis einer jungen Frau. Aquarellirte Handzeichnung von G. Schadow, Lithographie von J. G. Fritzſche. Zu S.	24
Skizzen von G. Schadow . . . . 24. (Aus dem Werke: Gottfried Schadows Handzeichnungen. Berlin, P. Bette.)	25
†Der Fiſchmarkt zu Antwerpen. Gemälde von Hans Herrmann, Radirung von F. Kroſtewitz . . . . . Zu S.	32
†M. Schongauer, Madonna im Roſenhag. Kupferlichtbild von J. B. Obernetter in München . . . . . Zu S.	33
Figur vom Schatzſchrank der ſchwäbiſchen Kreisausſtellung	33
Bildnis eines alten Mannes von Bernh. Strigel	37
Vorſtehende 2 Abbildungen ſind nach Zeichnungen von H. E. v. Berlepſch angefertigt.	
Löwenmaske, Holzſchnitzwerk. Italieniſch, 17. Jahrh.	39
Judas Iſcharioth. Gemälde von Herm. Prell. Zeichnung von F. Boettcher . . .	40
Schreibende Bäuerin. Aquarell von F. Skarbina. Zeichnung von F. Boettcher .	41
Die Natur. Gruppe von G. Eberlein. Zeichnung von F. Boettcher . . .	44
Italienerin mit einer Katze. Gruppe von E. Waegener, gezeichnet v. F. Boettcher	45
Sieggekrönter Ruderer. Bronzeſtatuette von P. Breuer, gezeichnet v. F. Boettcher	47
Der kleine Liebesgarten. Kopfleiſte nach einem Stiche des Meiſters mit den Bandrollen	58
†Straßenanſicht von J. van der Neer, radirt von W. Hecht. (Aus der Bilderleſe der kleineren Gemäldeſammlungen Deutſchlands ꝛc.) . . . . . Zu S.	60
Kopfleiſte, gezeichnet von L. Hellmuth .	65
†Deutſchland und Spanien, Kindergruppe von P. Baudry in der großen Oper zu Paris. Heliogravüre von Goupil & Co. in Paris . . . . . Zu S.	65
Die Beſtrafung des Marſyas, Wandgemälde von P. Baudry in der großen Oper zu Paris, gezeichnet von G. Klepzig .	69
Die Glorifikation des Geſetzes, Deckengemälde von P. Baudry im Sitzungsſaale des Kaſſationshofes zu Paris, Holzſchnitt von Th. Kneſing	73
Die Wut, Deckengemälde von P. Baudry in der großen Oper zu Paris, gezeichnet von G. Klepzig	74
†Epitaphbild des Bürgermeiſters Schwarz von Augsburg. Gemälde von Holbein d. Ä. Lichtkupferdruck von Obernetter Zu S.	75
Anbetung der hl. drei Könige. Gemälde von Gumpolt Gültlinger. Zeichnung von H. E. v. Berlepſch	77
Altarflügel von M. Schaffner. Holzſchnitt von R. Berthold	78
Kirche zu Vézelay	82
St. Etienne zu Auxerre	84
Gewölbe aus Tiryns	85
Kirche zu Fontenay	87
Künſtlers Erdenwallen: Nachruhm. Nach einer Lithographie Ad. Menzels . .	92
Dürers Madonna mit der angeſchnittenen Birne. Nach einer Radirung von W. Unger	94
Reproduktion einer Vignette von W. Unger	96

Digitized by Google

Seite

Aus dem Werke: Die k. k. Gemäldegalerie in Wien, Radirungen von W. Unger, Text von C. v. Lützow. Wien, Miethke.

Am Orte der That. Gemälde von Reide, gez. von W. Bröker 100
Überfahrt. Gemälde von Carl Heyden . . 101
Studien von A. Kampf zu seinem Bilde „Die letzte Aussage“. 102. 103
Stille Betrachtung. Gemälde von E. Tito, gez. von F. Krostewitz 105
Christus und die Frauen, Holzschnitt nach dem Gemälde von A. Golz 107
Kampf der Lapithen und Kentauren, Schild von J. Tautenhayn 108
Zwei Großväter, Holzschnitt nach dem Gemälde von John R. Reid 109
Zeichnung Raffaels zur Anbetung der heil. drei Könige. (Stockholm) 111
Studium zu einem der heil. drei Könige. (Venezianisches Skizzenbuch) 114
Zeichnung Raffaels zum Traum des Ritters 115
Tanzende Kinder. (Venezianisches Skizzenbuch) 116
Madonna mit dem Christuskind, Zeichnung von Raffael 116
Boëtius. (Venezianisches Skizzenbuch) . . 117
Studie zu einer Madonna. (Kopie) . . . 118
Sogen. Studie zur Krönung Mariä. (Kopie) 118
†Aus der Dresdener Handschrift der Trionfi Petrarca's. Lichtdruck von Roemmler & Jonas in Dresden . . . Zu S. 128
Der verliebte Schuster, Holzschnitt nach einem Gemälde von Cecil van Haanen . . 131
Bildnis A. Brouwers 133
Bauerngesellschaft, Gemälde von A. Brouwer, nach einer Lithographie von Achilles reproduzirt 136
Dorfschenke, Gemälde von Dav. Teniers d. j., in Holz geschnitten von R. Bertholb 137
Kopf eines jungen Mannes, Kreidezeichnung von Raffael. 144
Kopf eines jungen Mannes, Federzeichnung von Pintorichio 145
Federzeichnungen von Pintorichio 152. 153
Grablegung, Relief von Donatello . . . 156
Tabernakel von Donatello 157
†Der Student, Gemälde von Rembrandt, Heliogravüre von F. Hanfstängl. Zu S. 163
Bildnis von Bruno Piglhein, Holzschnitt . 165
Am Strande, Holzschnitt nach Piglhein . 168
Dame mit Fächer, Autotypie nach dems. . 169
Idylle, Holzschnitt nach der Pastellzeichnung von dems. 172
†Moritur in Deo, Kupferlichtbild nach dem Gemälde von Piglhein . . Zu S. 167
†Beatrice, Pastell von Piglhein, radirt von M. Fleischer . . . . . Zu S. 167
Retablo (Madonna mit Stiftern und Heiligen), von Luis Dalmau, Holzschnitt von Knesing 181
Bausysteme der Kirchen St. Croix in Montmajour, Notre-Dame zu Clermont-Ferrand, St. Sernin in Toulouse, St. Etienne zu Caen, des Domes zu Limburg a. d. Lahn . . . . . 188—190
Strebebogen von St. Remy zu Rheims und St. Urbain zu Troyes 191
Celtes vor Friedrich dem Weisen, Holzschnitt nach einer Zeichnung Dürers aus der Roswitha-Ausgabe von 1501 193
Die drei Bauern, nach dem Stich von Dürer 196
Der Evangelist Johannes, von Donatello*). 197
Der Kopf des hl. Georg, von demselben, Holzschnitt 199
Büste des Nicolò da Uzzano.*) 200
Knabenbüste in der Kirche der Vanchettoni in Florenz.*) 201
Musizirende Engelkinder, Marmorrelief im Bargello, von Donatello 203
David, Bronzestatue im Bargello, von Donatello. Holzschnitt 204
Standbild des Gattamelata, von demselben. Holzschnitt 205
St. Martin, Christus mit Engeln. Musizirender Engel, Wandbilder von Fr. Geiges in der Kirche St. Martin in Freiburg 208. 209. 211
Federzeichnungen von Raffael: Pietà der Sammlung zu Oxford 213
Grablegung, im Britischen Museum . . . 216
Grablegung, in der Sammlung der Uffizien. 217
Mädchenkopf, ebenda 219
Charitas, in der Albertina 220
†Quellnymphe, aus Albrecht Dürers Kunstbuche, Heliographie aus dem Jahrbuche des Allerhöchsten Kaiserhauses. Zu S. 222
†Landschaft, von Adolf Lier, Radirung von Th. Meyer-Basel . . . . Zu S. 229
Porträt Liers, Holzschnitt von G. Zielecke 229
Vignette von H. E. v. Berlepsch . . . 235
Hl. Katharina von H. Burgkmair d. Ä. Zeichnung von H. E. v. Berlepsch . 239
Zwei Kriegerfiguren von H. Burgkmair. Ebenso 240. 241
Der Brunnen des Lebens, Gemälde von Jan van Eyck 248
Gruppe aus demselben Bilde 249
Portalbekleidung von Khorsabad 258
Häusergruppe aus Rostock 261
Rathaus in Rostock, Ansicht und Einzelheiten 264. 265. 266
Giebelhaus ebenda 268
Vorstehende Abbildungen sind nach Zeichnungen von Th. Rogge ausgeführt.
Studie von Ad. Lier 269
Bei Schleißheim, Gemälde von Lier, Holzschnitt von G. Zielecke. 272

*) Diese Abbildungen von Werken Donatello's sind dem Werke von E. Müntz, Donatello, (Paris, Rouam) entlehnt.

Digitized by Google

Seite

†Landstraße, Gemälde von Ad. Lier, Heliogravüre von E. Albert in München. Zu S. 272

Der Evangelist Matthäus 280

Die Verkündigung 281

(Zeichnungen von G. Klepzig nach Lichtdrucken des ottonischen Evangelienkodex in Aachen.)

Kopf des Colleoni von dessen Standbild in Venedig, Holzschnitt von Heinecke . 282

Denkmünze des Colleoni 283

Grundriß und Ansicht der Vereinsbank in München, Zeichnungen von H. E. von Berlepsch 287. 288

Die schöne Gärtnerin von A. Cabanel. Nach dem Stich von Alb. Jacquet aus dem Werke: Les mois (Paris, E Testard). 296

†Im Hinterhalt, Gemälde von W. Diez, radirt von F. Krostewitz . . Zu S. 293

Porträt von W. Diez, nach einer Photographie in Holz geschnitten von Th Knesing . 293

Tilly in Gefahr. Aus den Illustrationen zu Schillers Geschichte des Dreißigjährigen Krieges (Berlin, Grote) 294

Martiniz und Slawata (Ebenso) 295

Heimkehr vom Markte, Gemälde von W. Diez, Holzschnitt von Th. Knesing . 299

Die Geburt Christi, Gemälde von W. Diez, Holzschnitt von Th. Knesing 301

Einzelheiten vom Giebelhaus in Rostock, Hopfenmarkt 28 304

Giebelhäuser in Rostock 306. 307. 308. 309. 311

Häusergruppe am Schilde, ebenda 311

Porträt von Ferd. Gaillard 316

Bildnis Papst Leo's VIII. nach dem unvollendeten Stich von Ferd. Gaillard in der Gazette des B.-A. autotypirt . 318

Zwei Abbildungen aus Dehio u. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes 323. 342

Ansichten aus Dinkelsbühl: Rotenburger Thor 326

Am Wörnitzgraben 327

Am Segringer Thor 328

Seite

Marktplatz von Dinkelsbühl 329

Am Wörnitzthor 331

Mauerturm im Stadtpark 333

Chor der St. Georgskirche 334

Stadtmühle und Nördlingerthor 335

(Sämtlich nach Zeichnungen von C. Th. Pohlig).

Ansichten aus Rostock: Kröpelinerthor in Rostock, Stadtseite 337

Dasselbe, Feldseite 339

Giebel an der Südseite des Kröpelinerthors zu Rostock 340

Friese und Durchschnitt der Galerie desselben Thores 341

†Das Dreifaltigkeitsbild in der Bibliothek zu Mantua, radirt von F. Boettcher, zwei Teile . . . . . zu S. 347

Schlußstück von Th. Rogge 342

Desgl. von L. Hellmuth 348

†Das heil. Abendmahl. Gemälde von F. v. Uhde, Heliogravüre von F. Hanfstängl. Zu S. 349

Bildnis F. von Uhde's, Holzschnitt von Käseberg & Oertel 349

Studienköpfe, von F. v. Uhde . 353 u. 354

Die Näherinnen, von F. v. Uhde. Federzeichnung des Künstlers nach seinem Bilde 353

Hauptgruppe aus dem Gemälde „Christus und die Kinder:" von F. v. Uhde im Museum zu Leipzig, Holzschnitt von Klitzsch & Rochlitzer 355

Bildnis einer Fuggerin, vermutlich von Amberger. Zeichnung von H. E. v. Berlepsch 359

Schnitzwerk von Jörg Syrlin, gezeichnet von H. E. v. Berlepsch 363

Figur eines Bischofs in Birnbaumholz geschnitzt. Desgl. 364

Brunnensäule von Kempten, Bronzeguß. Desgl. 365

Kopfleiste, entworfen von L. Hellmuth . 367

Digitized by Google

AC 22.5

22. Jahrgang. Heft 1.

Hierzu Kunstchronik Nr. 1. Ausgegeben 14. Oktober 1886.

HARVARD COLLEGE
NOV 2 1886
LIBRARY.

Zeitschrift für Bildende Kunst

Herausgegeben von

Prof. Dr. Carl von Lützow.

Nebst

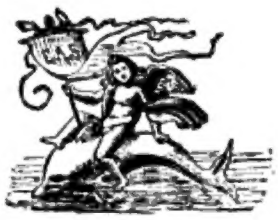
Kunstgewerbeblatt

Herausgegeben von

Arthur Pabst.

Mit dem Beiblatt: Kunstchronik.

Preis fürs ganze Jahr 28 Mark.



Einzelpreis dieses Heftes M. 2.40.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Berlin: W. H. Kühl, Jägerstraße 73.

1887.

Digitized by Google

Zeitschrift für bildende Kunst. Erstes Heft.

Inhalt.

Paul Baudry. Von Richard Graul. S. 1. — Die Jubiläumskunstausstellung in Berlin. Von Ad. Rosenberg. S. 10. — Scama novum. Studien zur Baugeschichte des Mittelalters. Von J. Reimers. I. S. 17. — Gottfried Schadows Handzeichnungen. Von Ad. Rosenberg. S. 24. — Bücherschau: Altertümer von Pergamon. S. 27. — Les musées d'Allemagne par Emile Michel. S. 28. — Zur Dürerforschung. Von M. Zucker. S. 30. — Notiz: Der Fischmarkt zu Antwerpen, Ölgemälde von Hans Herrmann. S. 32.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Porträt von Paul Baudry, Holzschnitt von G. Zielecke. S. 1. — Johannes der Täufer. Gemälde von P. Baudry, gezeichnet von G. Klepzig. S. 4. — Die Perle und die Woge. Gemälde von P. Baudry, gezeichnet von G. Klepzig. S. 5. — Gruppe aus dem Bilde „Die Sonntagsschule" von W. Firle, Zeichnung von W. Bröker. S. 12. — Bruchstück aus dem Bilde „St. Gotthard" von Philipp Fleischer, gezeichnet von W. Bröker. S. 13. — Kosaken auf der Fährte. Gemälde von J. v. Brandt, Zeichnung von W. Bröker. S. 15. — In der Kirche. Gemälde von F. Smith, Zeichnung von F. Böttcher. S. 16. — †Bildnis einer jungen Frau. Aquarellirte Handzeichnung von G. Schadow, Lithographie von J. G. Fritzsche. Zu S. 24. — Skizzen von G. Schadow. S. 24. 25. (Aus dem Werke: Gottfried Schadows Handzeichnungen. Berlin, P. Bette.) — †Der Fischmarkt zu Antwerpen. Gemälde von Hans Herrmann, Radirung von F. Krostewitz. Zu S. 32.

Kunstgewerbeblatt. Erstes Heft.

Inhalt.

Kunstgewerbliche Streifzüge. Von Richard Graul. IV. Bemerkungen über Möbel des 17. und 18. Jahrhunderts. 1. Geschnitzte Louis XIV.-Möbel. S. 1. — Die schwäbische Kreisausstellung in Augsburg. Von Arthur Pabst. S. 8. — Bücherschau: Hofmann, Pflanzenstudien. S. 16. — Schäfer und Roßtäuscher, Ornamentale Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance. S. 17. — Kleine Mitteilungen. S. 18. — Zu den Tafeln. S. 19. — Zeitschriften. S. 20.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Boulle-Ornament. Von einer Kommode in der Bibliothèque Mazarine in Paris. S. 1. — Konsol aus dem Musée du mobilier national. S. 2. — Achtfüßiges Tischkonsol aus dem Mobilier national. S. 3. — Tischkonsol aus dem Schleißheimer Lustschloß. S. 4. Holzschnitt. — Konsol aus dem Schloß zu Fontainebleau. S. 5. — Konsol à dragons. Palais de Versailles. S. 6. (Vorstehende Abbildungen sind nach Zeichnungen von J. Mittelsdorf angefertigt.) — Petschaft, in Eisen geschnitten. 17. Jahrh. — Umrahmung eines Tragaltars. S. 8. — Silberner Altar von Georg Seld. S. 9. — Details dazu. S. 10. — Oberer Teil eines silbernen Rahmens für ein Sudarium. S. 11. — Hostienbehälter in Gestalt der Bundeslade. S. 12. — Pokal, Silber getrieben und vergoldet. Augsburger Arbeit. S. 13. — Faienceteller von Göggingen. S. 14. — Schrank von Jörg Syrlin. S. 15. (Vorstehende 8 Abbildungen sind nach Zeichnungen von H. E. v. Berlepsch angefertigt.) — †Thür eines Tiroler Wandschranks, aufgenommen von P. Richter. Zu S. 19. — †Zwei Tafeln aus Steyners (Augsburger) Modelbuch. Zu S. 19. — Wappen, Bronzeguß. 18. Jahrh. S. 20.

Die Zeitschrift für bildende Kunst

beginnt mit diesem Hefte ihren 22. Jahrgang. Ihre Bestrebungen und Ziele werden dieselben sein wie bisher, nämlich durch gut geschriebene, auf Sachkenntnis und ernstem Studium beruhende Aufsätze das Interesse für die Schöpfungen der bildenden Künste alter und neuer Zeit anzuregen und zu fördern.

Wie sie über bewährte schriftstellerische Kräfte verfügt, so ist ihr Bemühen auch dahin gerichtet, mit künstlerisch wertvollen Abbildungen das geschriebene Wort zu unterstützen. Neben zahlreichen Textillustrationen bringt sie Radirungen, Kupferlichtbilder und Farbendrucke in Einzelblättern von vollendeter Technik.

Monatlich erscheint ein Heft von ca. 6 Bogen und dazu wöchentlich das für kleinere Mitteilungen, Korrespondenzen 2c. bestimmte Beiblatt **„Kunstchronik"**. Das Halbjahrsabonnement beträgt 14 Mark.

Die **„Kunstchronik"** wird, für sich allein bezogen, ganzjährig mit 8 Mark berechnet. Ebenso kann auch das „Kunstgewerbeblatt" für sich allein (ohne die Kunstchronik) zum Preise von 8 Mark ganzjährig bezogen werden.

Hierzu eine Beilage von J. Engelhorn in Stuttgart.

Digitized by Google

[illegible] [illegible]

DER FISCHMARKT ZU AMSTERDAM

Verlag v. E. A. Seemann Leipzig

Druck v. Fr. Felsing München

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

HARVARD C
NOV 2
LIBRARY

Paul Baudry.

Von Richard Graul.

Mit Illuſtrationen.

Die moderne Malerei Frankreichs hat in ihrer fortſchreitenden Entwickelung ein gutes Teil des idealen Sinnes und der originalen Kraft eingebüßt, welche einſt die Meiſterwerke der Romantiker erfüllte. Ein übermäßiger Realismus hat mehr und mehr die Kunſt ihrer idealen Aufgabe entfremdet und an die Stelle geſunder Überlieferungen eine Fülle verwirrender Beſtrebungen geſetzt, deren Berechtigung noch zu keinem überzeugenden Ausdruck gekommen iſt. Eine kränkliche Sucht nach Neuem, nach dem Noch-nicht-dageweſenen, eine verallgemeinerte Virtuoſität der Kunſtgriffe, eine ſchwächliche Abhängigkeit von den wechſelnden Forderungen des Tages, — alle dieſe beſorgniserregenden Erſcheinungen einer künſtleriſch gährenden Zeit, bannen den verewigten Meiſter, der unentwegt feſthielt an idealem Glauben, auf einſame Höhe. Paul Baudry, der gewaltige Dekorateur der großen Pariſer Oper, ein Maler von unerſchütterlichem Ernſt des Wollens und wahrhaft nationaler Bedeutung, ſcheint im Bereiche moderner franzöſiſcher Kunſt wie auf verlaſſenem Poſten zu ſtehen. Er trachtete nach dem Höchſten, das dem Künſtler erreichbar, ihm galt es, die natürliche Erſcheinung künſtleriſch zu adeln und zu ſtiliſtiſcher Größe emporzuheben, aber ſeine Spontaneität reichte nicht aus, ihn in die ſtolze Reihe bahnbrechender Meiſter zu ſtellen, deren Schöpfungen mit der umwälzenden Macht einer künſtleriſchen Offenbarung wirken.

Digitized by Google

In der mittleren Vendée, angesichts der flachen Küstenlandschaft im Westen, erhebt sich La-Roche-sur-Yon. Gärten durchziehen das kleine Städtchen und geben ihm ein ländliches Ansehen. Hier wurde am 7. November 1828 Paul Jacques-Aimé Baudry als der Sohn eines einfachen Holzschuhschnitzers geboren. Sein Großvater mütterlicherseits hatte einst als Chouan gegen die „Blauen" gekämpft und auch den Vater Jacques Baudry beseelte die gleiche glühende Liebe zur angestammten Erde. Er war ein rechtschaffener, ernster und strenger Mann, in sich gekehrt, von knorrigem Wesen und wenig Worten. Aber sein Inneres durchwärmte jener naive Zug poetischen Empfindens, der ein charakteristisches Merkmal der bretonischen Rasse bildet. Gern versenkte er sich in die Geschichte und Sagenwelt der Heimat und schwärmte für Béranger als den einzigen nationalen Dichter Frankreichs. Das Leben in freier Natur war ihm eine Lust, er liebte weite Märsche ins Land hinein, war ein eifriger Jäger. Abends aber, wenn Nacht die Landschaft still umspann, da griff er zur Fiedel nach der Väter Sitte und ließ die Stimme seines Herzens ausklingen. Es giebt von ihm ein treffliches Bildnis, das der Sohn 1860 gemalt hat. Im Sonntagsstaat sitzt der Mann da, wettergebräunt, geraden, freundlichen Blickes und mit zugekniffenen Lippen. Das Pendant dazu bildet ein gleichzeitiges Porträt der Mutter, Françoise Lecomte, einer wackeren Frau mit imponirender Haube; sie schenkte dem Hause dreizehn Kinder. Beide Bilder sind im Besitz von Ambroise Baudry.

In Paul Baudry's Charakter finden wir die tüchtigen Eigenschaften des Vaters wieder. Dieselbe lautere Biederkeit ziert den Sohn, dieselbe Gesinnungstreue und Herzensgüte bei scheinbar rauhem Gebahren, dieselbe thätige Energie blieb ihm eigen und ein verschlossenes Wesen barg jene poetische Erregbarkeit der Phantasie, jene Tiefe natürlichen Empfindens, welche ihn zum Künstler geboren werden ließ. Allein der Vater war weit entfernt in dem aufgeweckten Kinde die ursprüngliche Begabung zu erkennen: Baudry sollte Musikant werden. Kaum hatte der frühreife Knabe zehnjährig die Volksschule verlassen, als man ihm die Geige in die Hand drückte. Ein Oktroibeamter des Städtchens gab ihm Unterricht, und bald zog Baudry von einem Dorf der Nachbarschaft zum andern, zu Hochzeiten und Kirchweihen, um zum Tanze aufzuspielen. Da aber regte sich das ursprünglichere Talent, der Nachahmungstrieb schwoll zu mächtigem Drang an. Nicht daß ein ungewöhnlicher Umstand, ein von außen plötzlich auf ihn eindringendes Begegnis den Künstler in ihm weckte, — es war der innere Keim eigenster Anlage, welcher zur Entfaltung trieb. Einige Zeichnungen erregten die Aufmerksamkeit des Zeichenlehrers Sartoris, und schnelle Fortschritte halfen ihm über alle Hindernisse hinweg: die Eltern willigten ein, und Baudry wurde Maler. Ja die Bürger von La-Roche-sur-Yon, von dem Ehrgeiz beseelt, daß einer der ihren Künstler würde, stifteten dem sechzehnjährigen Holzschuhschnitzerssohn aus öffentlichen und privaten Mitteln eine Unterstützung von im ganzen 860 Franken und ermöglichten es dergestalt, daß Baudry 1844 nach Paris auf die École des beaux-arts gehen konnte.

Damals war der Historienmaler Michel-Martin Drolling ein vielbegehrter Lehrer. Manch tüchtiger Künstler ist aus seinem Atelier hervorgegangen. Drolling war ein Schüler Davids gewesen, allein er hatte sich der Stimme einer neuen Zeit nicht verschlossen. In seiner Lehre hielt er sich frei von programmmäßiger Satzung, wußte die Originalität seiner Schüler zu wecken und zu wahren, ließ einem jeden die freie Übung seiner Eigenart. Aber so herzensgut er war, bei der Aufnahme neuer Ankömmlinge

zeigte er sich schroff und wählerisch. Erst fragte er, ob auch die zum Ergreifen der Künstlerlaufbahn notwendigen Geldmittel vorhanden wären, und ließ sich dann das Honorar vorauszahlen. Dem jungen Vendéer jedoch kam er wohlwollend entgegen, gestattete ihm auf sein dringendes Verlangen den sofortigen Eintritt in sein Atelier und stellte ihm eine Ermäßigung in Aussicht. Immerhin hatte Baudry mit bitterer Not zu kämpfen. Aber er ergriff die Studien mit unbeugsamem Fleiß und bewährte eine stählerne Charakterfestigkeit. Eines Tages, am 25. des Monats, war sein Beutel leer und er entlieh einem Kameraden drei Franken. „Nimm fünf", sagte jener, „das giebt eine glatte Rechnung." „O nein", erwiderte Baudry — und dieser Zug zeigt den ganzen Menschen — „nein, ich kenne mich; nähm' ich mehr, ich gäb' es aus!" Und so schlug er sich fünf Tage mit drei Franken durch.

Von Anfang an übrigens zeichnete er sich bei Drolling aus. Bei seiner ersten Schülerkonkurrenz stritt er mit Lenepveu 1847 um den Preis für einen „Tod des Vitellius" (Musée de La-Roche-sur-Yon). Er erhielt den zweiten, und die Zufriedenheit seiner heimischen Gönner ward so handgreiflich, daß sie ihm die kleine Pension auf 1800 Francs erhöhten. Voller Hoffnung blickte er der Zukunft entgegen. Die „schwarzen Wolken", welche seine „gute Philosophie nicht vertreiben konnte", beginnen zu schwinden. „Ich fühle, daß ich einen großen Schritt gethan habe" — er ward damit vom Militärdienst befreit —, „aber es ist nur der erste". Ein andermal schreibt er: „Weshalb soll ich die Dinge schwarz sehen, das ist ungerecht von mir. Eben hat mir das Glück gelächelt, indem es meine Unterstützung erhöhte, mein Gott, vielleicht wendet es sich mir noch einmal ganz zu. Wer weiß? Vielleicht wird man einst sagen Paul Baudry, wie man sagt Paul Delaroche!"

In der That stand damals Delaroche noch auf der Höhe seines Ruhmes. Als er mit geschickter Hand in seinem anekdotisch-historischen Genre dem Bedürfnis nach rührseliger Empfindsamkeit einen gefällig packenden Ausdruck verliehen hatte, war er der erklärte Liebling der großen Masse derer geworden, die blöden Auges den Genius eines Delacroix verketzerten. Auch Baudry in seiner Werdezeit unterschrieb das Urteil jener vielen, und wir werden sehen, in wie weit er noch von der oberflächlichen Strömung ergriffen wurde. Vorerst stand er im Dienste der Schule. Noch drei Jahre nach dem „Vitellius" mußte er ringen, ehe er 1850 mit einer „Auffindung der Zenobia an den Ufern des Araxes" (Ecole nationale des beaux-arts) zugleich mit Bouguereau den römischen Preis erhielt. So sehr dieses Werk den jungen Künstler befangen zeigt im Aussprechen eigener Empfindung, so sehr sich auch die Abhängigkeit vom Kolorismus der Klassizisten Davidscher Dressur — Girodets beispielsweise — geltend macht, schon gewahren wir leise Spuren einer keimenden Selbständigkeit. Klares Licht durchdringt die Gruppe und breitet sich im Grunde auf weiter Landschaft aus, die Zeichnung und Modellirung der Frauengestalten läßt ein feines Gefühl für weibliche Anmut ahnen.

Der römische Aufenthalt Baudry's als Pensionär der Villa Medici ist die Epoche tastender Versuche, er sammelt die Materialien zum Ausbau seines künstlerischen Ideals. Anfänglich scheint es, als wollte sich der Maler den damaligen Bestrebungen der Schule anschließen. Gerade wie etwa vierzig Jahre früher die jungen deutschen Künstler in Rom, die Nazarener, mit sehnendem Blick auf die poetisch-fromme Kunst des Quattrocento zurückgeschaut hatten, so suchten in den fünfziger Jahren noch

Digitized by Google

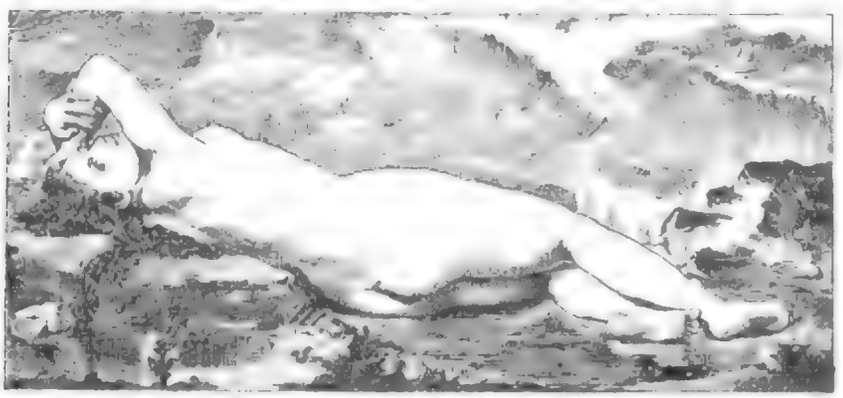
unter dem Druck der kirchlichen Reaktion, welche unter dem Julikönigtum ſich der Romantik zugeſellt hatte — die Zöglinge der franzöſiſchen Akademie ihr Ideal in den Werken der Italiener des 14. und 15. Jahrhunderts. Mit Léon Benouville, dem zu früh verſtorbenen Schöpfer des „Sterbenden Franz von Aſſiſi“ im Louvre, trat Baudry in ein nahes Freundſchaftsbündnis. Aber bald wandte er ſich von den Genoſſen ab und erkannte in Raffael, in den Venetianern zumal, in Bellini, Palma, Tizian, Paolo Veroneſe und nicht minder ſpäter in Correggio die Ahnen, welche ihm die natürlichen Wege ſeiner Entwickelung wieſen. An ihnen läuterte er ſein realiſtiſches Formengefühl und ſchärfte ſeinen koloriſtiſchen Sinn. Auch der Antike zollte er den ſchuldigen Tribut, und da war es vornehmlich der feinſinnige Hiſtoriker Jean-Jacques Ampère,

Johannes der Täufer. Gemälde von Paul Baudry.

der, ein häufiger Begleiter auf ſeinen Wanderungen, ſeine Begeiſterung für die Antike nährte. Später noch verband er ſich ihr in innigerer Gemeinſchaft: nach ſeiner Rückkehr nach Paris. Da erſt drang er ein in klaſſiſche Studien, ohne indes ſeine vielfachen Entwürfe zu Darſtellungen aus der römiſchen Geſchichte (Sulla, Vercingetorix und Caeſar) jemals auszuführen.

Die erſten Arbeiten, welche Baudry von Rom aus lieferte, ſind Ausweiſe bei der akademiſchen Gilde. Der „Theſeus im Labyrinth“ (1851, Beſitzer: Charles Garnier) und der „Kampf Jakobs mit dem Engel“ (1852, La Roche-ſur-Yon), eine unfreie Aktmalerei mit übertriebenem Muskelſpiel, ſind Ergebniſſe ſchulpflichtiger Bemühung, unter widerwärtigen Verhältniſſen entſtanden. Baudry's Herz hat wenig Anteil an ihnen. Die damaligen politiſchen Wirren in Frankreich verfehlten nicht, den Patrioten in Baudry auf das Tiefſte zu bewegen. Seine Briefſchaften aus dieſer Zeit ſind reich an Stellen, aus denen eine leidenſchaftliche Sehnſucht nach dem Vaterlande hervorbricht. Aber noch ein anderes lähmte die unbefangene Schaffensluſt. Ihn knebelte der Druck der akademiſchen Lehre. Welcher Art dieſelbe war, hat Baudry viele Jahre ſpäter (1874) in

der vortrefflichen Gedächtnisrede auf Viktor Schnetz bei ſeinem Eintritt in die Akademie anziehend geſchildert. Schnetz war 1853 zum zweitenmal Direktor der römiſchen Schule geworden. Er ſchwor auf David, ſeinen ehemaligen Meiſter, und hielt deſſen Lehre heilig. „Die Pariſer Akademie“, meinte Schnetz, „iſt die Regel und Rom die Freiheit. Ihr ſeid nun flügge“, wandte er ſich an die Schüler, „verſucht zu fliegen, verlaßt das Neſt. Geht ſo weit und ſo hoch wie eure Kräfte es geſtatten, aber gedenkt der Regel, vergeßt ihrer niemals! Laßt euch von dem leichten Faden leiten, den ich in der Hand halte und der euch zurückruft.“ Kein Wunder, wenn Baudry's Unabhängigkeitsſinn ſich empörte. Er warf die Feſſel ab und fand in dem unabläſſigen Studium der Alten den Weg zu originaler Bethätigung. Schon das reizende Bild „Fortuna und das Kind“ (1853, Luxembourg) iſt ein allerdings rückſichtsvoller Proteſt gegen den akademiſchen Zwang. Es weiſt deutlich auf Tizian, auf Correggio hin, aber ein erfriſchender Zug moderner Empfindung iſt nicht zu verkennen. Ein deutliches Streben nach vornehm delikater Sinnlichkeit und träumeriſcher Zärtlichkeit tritt hervor und eröffnet einen Ausblick auf



Die Perle und die Woge. Gemälde von Paul Baudry.

den Geſtaltenkreis, in welchem die Phantaſie des Künſtlers am liebſten weilen ſollte. Der Vorwurf des Gemäldes iſt einer Fabel von Lafontaine entlehnt (livre V, fab. 11), deren Moral in den Verſen niedergelegt iſt:

La fortune passa, l'éveilla doucement
Lui disant: Mon mignon, je vous sauve la vie;
Soyez une autre foi plus sage, je vous prie.

Fortuna ſitzt am Rande eines Brunnens und ſtreichelt das Kind, welches ſich ihr anſchmiegt.

Baudry erntete mit dieſem Werke bei den Akademikern ſtrenger Obſervanz herben Tadel. Er ſchreibt darüber einem Freunde am 18. Nov. 1854: „Meine Fortuna iſt von den Alten im Areopag ſo rückſichtslos mißhandelt worden, daß es nur billig war, wenn meine Freunde ihr ein wenig ſchmeichelten“. Dann ruft er aber: „O ihr rühmlichen Greiſe, flucht mir, ſchüttelt den Staub von Euren Füßen und beſtreut Euer Haupt mit Aſche: ich werde alles daran ſetzen, um euren Groll zu verdienen!“ Schon ein Jahr früher, am 31. Sept. 1853, hatte er ſein Verhältnis zur Akademie klar ausgeſprochen. „Bis zum römiſchen Preiſe“, heißt es da, „ſuchte ich es allen recht zu machen. Ich war ein folgſamer und reſpektvoller Schüler, jetzt aber bin ich kein Kind mehr; ich muß thun, was das Herz mich heißt, ohne der Ungerechtigkeit, ohne des Geſchreis und Schimpfens zu achten. Das iſt der Kampf in der Kunſt und ich trete ein, kampfgerüſtet!“

Gewiß hat Baudry wacker gekämpft, hat mehr und mehr die Anhängsel der Überlieferung abgestreift, um endlich zu einem selbsteigenen Ausdruck seiner Empfindung durchzudringen, — aber er brach langsam und nicht mit unvermittelter Schroffheit. In seinem ruhig besonnenen Wesen lag nichts von stürmischer Gewaltsamkeit. In ihm glühte ein gedämpftes Feuer, und nichts ist ihm fremder als der vulkanische Ausbruch überwältigender Leidenschaft. Das Aufbrausen der mächtigen Seele, welche einen Géricault, einen Delacroix, ja in seinen guten Stunden einen Gros selbst — diesen zaghaften Vorposten der Romantik — zu jenen Meisterwerken hinriß, welche der Kunst neue Gebiete erschlossen, — solch genialischen Momenten begegnen wir bei dem Vendéer nicht. Zu still erwägend und behutsam schreitend, war es ihm nicht vergönnt, aus dem wallenden Quell spontaner Inspiration zu schöpfen. Nicht daß es ihm an der Kraft gebrach, seinen Gestalten den Ausdruck gesteigerten Lebens zu leihen, aber man merkt ihnen nicht selten das gewissenhafte Studium, das klüglich Berechnete in der Komposition an. Es ist als mißtraute er fast dem geheimen Drange seiner Brust, als sträubte er sich, seine Künstlersprache frei herauszureden. Bei all seinem rastlos fortschrittlichen Bemühen lehnte er sich, bewußt oder nicht, an Überkommenes an, und so klar ihm auch das Ziel vorschwebte, er suchte die Berechtigung für sein Schaffen unter der Kontrolle des Vergangenen.

Die letzte vorschriftsmäßige Arbeit, welche Baudry aus Italien sandte, zeigt, in wie weit es ihm gelungen war, sich von dem neubelebten akademischen Klassizismus zu entfernen. Nach der Erzählung des Livius (VIII, 15) schilderte er, wie die Vestalin Minucia eines Vergehens wegen lebendig begraben wird (begonnen 1855, datirt 1857, Lille). Er faßte den Gegenstand im Sinne Tintoretto's auf. Bewegte Volksmenge, kräftige Farbeneffekte und große Verhältnisse. Nichts da von archäologischer Detailkrämerei, keine Sorge um die Echtheit des Zeitkostüms: Baudry schaltet frei mit den Mitteln seiner Kunst, er trachtet nach monumentaler Wirkung. Allein er war kein Dramatiker von psychologischem Tiefblick und noch weniger ein Tragiker. Es gelang ihm nicht, aus dem Vorgang den Kern der Handlung schlicht und damit groß hervortreten zu lassen. Immerhin steckt viel Kraft der Charakteristik, viel Leben in der gedrängt zusammengestellten Gruppe derer, die der Vergrabung des schönen Weibes jammernd zuschauen, und das Kolorit, so abhängig es noch scheint, läßt die wachsende Individualität des Künstlers wohl herausfühlen. Aber diese Vorzüge haften an Einzelheiten. Sie geben im Ganzen kein gutes, kein überzeugend klares Bild. Die Vestalin selbst, erschöpft und verstoßen, voller Anmut in ihrer Qual und wahrhaft erbarmend in den Händen roher Henker, ist mit liebevoller Hingabe dargestellt. In diesem großen Werk sogenannter Historie steht Baudry an einem Grenzpfahl seiner Begabung. Die Geschichtsmalerei war nicht seine Sache. Eine melodramatische Anwandlung, ein kränklicher Zug der modernen Auffassung ist nicht abzuweisen. Und zeitgemäß modern war und blieb Baudry trotz aller hohen Strebungen nach jener hehren Größe des Stiles, dessen „Morgenröte" seit den Zeiten der Renaissance ihm nach einer Äußerung in der Lobrede auf Schnetz in den Fresken Flandrins in St. Germain-des-Prés entgegenleuchtete.

Baudry's Verhältnis zur Natur war ein überaus inniges. Er hatte seine helle Freude an der natürlichen Erscheinung, aber die läuternde Macht poetischer Empfindung und eine eminent malerische Auffassungsweise ließen ihn einen Kompromiß zwischen Erscheinung und Ideal eigener Art finden. Um es mit einem beliebten Schlagwort zu bezeichnen: er suchte einen modernen Idealismus auf naturalistischer Grundlage aufzu-

richten. Mit immer wechselnden Mitteln ging er an die Lösung dieser Aufgabe und es war ihm beschieden in einigen seiner Werke derselben nahezukommen.

Mit besonderem Glück widmete sich der Künstler dem Kultus des Schönen in der Enthüllung des weiblichen Körpers, und er liebte es, seine Vorwürfe in akademischer Manier mit dem Scheine antiker Mythenwelt zu umkleiden. Gewiß ist diese Antike nur ein Vorwand, ein Mittel, nächst einer geschmackvollen Komposition die Kunst der Palette zu entfalten, denn auf die virtuose Lösung koloristischer Probleme kam es ihm in erster Linie an. Hans Makart verfolgte in einer Reihe ähnlicher Darstellungen das gleiche Ziel, aber wo uns der phantasievollere Österreicher den Zauber einer ganzen festesfrohen Welt zeigt, fesselt uns Baudry durch feinsinnige Einzelgestaltungen. Gewiß, Fülle der Gedanken darf man in diesen Schöpfungen nicht suchen. Sie sind ebenso das Produkt einer für Formenschönheit empfänglichen Künstlerseele, wie die Verkörperung des Ideals einer ganzen Gesellschaftsklasse, wie sie sich unter dem zweiten Kaiserreich gebildet hatte. Mag aber auch Baudry in manchen jener Werke einer auf sinnlichen Reiz gewandten modischen Richtung, die von einer sittlichen Aufgabe der Kunst nichts wissen mochte, mag er auch zuweilen an die Grenze des Keuschen getreten sein, — der gesunde Grundzug seines Wesens trennt ihn von der zahlreichen Gruppe jener Maler, welche den sinnlichen Gelüsten einer entarteten Gesellschaft im Bilde fröhnten.

Im Jahre 1857 kam Baudry nach Paris zurück. Der kleine schelmische „Johannes der Täufer“[1]) mit dem Lamm, welchen unsere Illustration auf S. 4 wiedergiebt (Luxembourg), sicherte ihm zugleich mit einer „Leda“ (Besitzer: de Villeneuve) eine schnell steigende Anerkennung in den Kreisen der vornehmen Welt. Im Jahr darauf schuf er — wenn wir vorläufig von den zahlreichen Porträts und einigen dekorativen Arbeiten absehen — eine „Büßende Magdalena“ (Nantes) und eine sich spiegelnde Venus („Toilette der Venus“, Bordeaux), — einen Gegenstand, den er 1860 (Besitzer: Arthur Hill Talmadge, London) in kleinerem Maßstab, aber konzentrirter in der Komposition und farbenkräftiger wieder aufnahm. Durch diese Werke hindurch ist ein deutlicher Wandel in Baudry's koloristischem Verfahren wahrzunehmen. Er läßt ab von dem goldig warmen Kolorit, das er den Venetianern, Tizian besonders, verdankte. Ein kälteres Licht beginnt die Gestalten zu umfluten, eine unbestimmtere, rosigere Färbung spielt in zarten Harmonien und dämpft die Schatten des Inkarnats. Aber erst in dem folgenden Werke dieser Gattung, in der „Perle und Woge“ vom Jahre 1862 (Besitzer: Stewart), scheint er zu einem endgültigen koloristischen Resultat gelangt zu sein. Ehe wir jedoch diesem Bilde näher treten, müssen wir einer Arbeit gedenken, mit der Baudry vorübergehend — im Jahre 1861 — seinem Olymp untreu wurde und den Versuch wagte, als Rivale Davids aufzutreten.

Mit dem „toten Marat“ hatte Jacques-Louis David ein Meisterwerk geschaffen. Er hatte die Dinge genommen, wie sie lagen, hatte frei von sentimentaler Nebenabsicht das Entsetzen einer mörderischen That offen aufgedeckt, und sein sonst schlummerndes Gefühlsleben war erregt im Anschauen solchen Geschehens: warme Empfindung durchrann seine Hand, und es gelang ihm, im Bilde das grausam Gemeine zu historischer Großheit emporzuheben.

1) Im Jahre 1860 malte Baudry einen nicht minder reizenden „kleinen Johannes“, stehend und mit Kirschen in der Hand. (Besitzer: Rothschild.)

Digitized by Google

Der jüngere Maler faßte den Gegenstand anders auf. An Stelle der unmittelbaren Anschauung, welche aus dem spröden Gestein Davidscher Empfindung den beseelenden Funken geschlagen hatte, legte sich Baudry nach der Micheletschen Erzählung des Vorganges eine Komposition zurecht auf eigene Hand. Die Szene bildet ein kleines nüchternes Zimmer mit ärmlichem Mobiliar. Die Wand, unten holzumkleidet, ist grau getüncht; auf der einen Seite unterbricht ein rohes Bücherbrett mit ein paar Lederbänden das monotone Grau in Grau, auf der anderen spannt sich eine Landkarte aus. Ein Stuhl neben der Wanne, in der sich Marat befindet, ist umgeworfen; Papiere liegen verstreut umher. Hut und Fächer der Charlotte Corday sind gleichfalls am Boden: augenscheinlich ging der Mord nicht ohne Gegenwehr des kranken Marat vor sich. Er hat krampfhaft den Wannenrand erfaßt, aber der Stahl ist ihm tief in die Brust gestoßen, diese selbst weit nach unten gedrängt, so daß nur Marats übertrieben häßlicher Kopf, mit dem halbklaffenden Mund gewaltsam dem Beschauer zugewandt und kühn verkürzt, sichtbar ist; der rechte Arm starrt machtlos über die Wannenbrüstung weit hinaus. Charlotte aber, der „Mordengel" — David hatte sie ganz ignorirt — ist nach der blutigen That zurückgewichen. Ein Bild des Entsetzens malt sich auf den edlen Zügen, noch hat sie die mörderische Hand geballt, die ganze hochaufgerichtete Gestalt in grauweißgestreiftem Gewand mit spärlichen blauen Schleifen, schaudert noch unter dem Sturm gewaltigster Leidenschaft. Mit angstvollem Beben klammert sie sich zurück in die Ecke des Gemachs, als fürchte sie den fahlen Schein des Lichtes, das unheimlich kalt und klar durch Fenster eindringt. Der blasse Schein scheidet den Toten von der Lebenden, keinen trifft er direkt. Eine peinliche Kluft spaltet die Gruppe. — Baudry hat den Hergang mit gewollter Trockenheit aufgezeichnet, jede Einzelheit in dem engen Raum mit protokollarischer Gewissenhaftigkeit bemerkt, und diese affektirte Nüchternheit ist nicht frei von erkünsteltem Pathos. Einem Delaroche gleich, hat er harte Gegensätze aneinander gestellt und es vermieden, den abschwächenden Schleier versöhnender Stimmung darüber zu breiten. So kommt der aufregende Eindruck des Ganzen zu keiner Lösung, bringt es zu keiner ästhetischen Befriedigung. Unser Interesse findet keine Konzentration: Detail und Geschehnis beschäftigen es in gleichem Maße. Es ist ein gräßliches Genrebild, den gewaltsamen Tod eines Nichtswürdigen verkündend. Der Künstler hat es nicht verstanden, im Beschauer anstatt des Gefühles der Gleichgültigkeit die erhabene Achtung vor der Größe des Todes oder nur das Mitgefühl für das Geschick des Unglücklichen aufkommen zu lassen. — Die „Ermordung Marats", in seinem harmonisch-kalten Spiel grauer Tönungen technisch ein Meisterwerk, ist im Besitz des Museums zu Nantes.

Baudry mochte wohl selbst die Unzulänglichkeit seiner Begabung für die Historie empfunden haben; er kehrte zu der Verherrlichung des Nackten zurück.

Die „Perle und die Woge" — S. 5 bringt eine Nachbildung in starker Verkleinerung — ist das Hauptwerk dieser Richtung. Hochaufwogend hat eine tiefblaue schaumgekrönte Welle ein reizendes Weib, einer kostbaren Perle gleich, an den Strand gespült. Sie scheint vom Schlummer eben erwacht, aber schon lächeln die schelmischen, feuchtglänzenden Augen dem Beschauer entgegen. Sie neigt das blondhaarige Haupt unter den Armen weit hervor und dehnt den jugendlich schlanken, doch vollen Leib in zarter Bewegung lang aus. In der malerischen Behandlung dieses Werkes, so vollendet die naturwahre Fleischlichkeit auch wiedergegeben ist, macht sich ein Haschen nach subtilen Farbenwirkungen bemerkbar, das indes in der zweiten Bearbeitung der Venustoilette in einer späteren (1864)

Digitized by Google

„Diana“ [1]) und einigen Deckenmalereien noch mehr ersichtlich ist. Aparte Bläßlichkeit ist der allgemeine Charakter des Inkarnats, nichts mehr gemahnt an die warme Leuchtkraft tizianischen Kolorits, in den nur leise angedeuteten Schattenpartien des trefflich modellirten Körpers berühren sich in flüssigem Spiel leicht blau-grünliche Nüancen, — aber überall gewahren wir das unruhige Rinnen eines erreglichen Blutes, den warmen Pulsschlag frischen Lebens, und wir stehen unter dem Zauber einer feinsinnig-eleganten Erscheinung. Bouguereau's, Gérôme's, Henners, auch Cabanels Schöne scheinen meist wächsern oder elfenbeinern, Baudry's Kypris aber lebt. Sie gefällt durch individuelle Reize, welche deutliche Spuren des Modells hinterlassen haben. Diese Anadyomene ist eben keine Göttin, und wenn sie in ihrem Entblößtsein eine lüsterne Absichtlichkeit nicht gerade hervorkehrt, wie Cabanels gleichzeitige, genienumflatterte Venus, deren wollüstiges Strecken schwellender Glieder und herausfordernd blinzelndes Auge die Kourtisane kennzeichnet, so hat Baudry's Perle auch nichts gemein mit einer urbinatischen „Venus“ Tizians. Hier hatte wirklicher Adel das Enthüllen schöner Formen geweiht. Aber auch von jenem holden Liebreiz schlichter Anmut, den selbst ein Ingres seiner „Quelle“ einzuhauchen wußte, finden wir bei Baudry wenig. Auch ihm fehlt, wie den ähnlichen Schöpfungen der Zeitgenossen, die Naivität, die willenlose Anschauung des Sinnlichreizenden, wie Rubens sie übte. Sein künstlerisches Ideal stand eben zu sehr unter dem Bann desjenigen Ideals, das einer materiell genußsüchtigen Gesellschaft vorschwebte. Auf die Kunst des endenden Cäsarentums war die Einwirkung der fashionablen Kreise von zersetzendem Einfluß, so sehr sie auch äußerlich gedeihen mochte. Inmitten des politischen wie moralischen Niederganges schmeichelte man sich, im Bereiche der Kunst einen Zustand zu konstatiren, der oberflächlich betrachtet einem gewaltigen Fortschritt glich, im Grunde aber einen schmählichen Abfall vom Künstlerisch-Wahren bedeutete. Eine Menge geschäftiger Hände malte und bildete zum Amüsement jener frivolen Gesellschaft; in technischen und stofflichen Waghalsigkeiten hatte man es ohne großen Aufwand unbequemer Gedanken oder auffallender Originalität herrlich weit gebracht und dieser glitzernde Glanz des äußerlich Gemachten, — und niemand versteht sich besser auf virtuose cleverness als der Franzose — täuschte das Urteil einer verblendeten Mehrheit über den Wert dieser künstlerischen Produktivität. War die Kunst des 18. Jahrhunderts eine pikant gleißnerische Heuchlerin geworden, welche unter modischer Verkleidung zu raffinirter Sinnlichkeit lockte, so ließ die Kunst des zweiten Kaiserreichs auch diese letzte Hülle einer konventionellen Maske fallen und schilderte unverblümt das sinnlich Belustigende in grober Augenscheinlichkeit. Es liegt eine freche Brutalität in dieser wurmstichigen Auffassung des Nackten, und kein lügnerischer Idealismus der Form — man gefiel sich in klassizistischen Reminiscenzen — vermochte die unverhüllte Schönheit aus dem Staube des Gemeinen zu retten.

S'e giudizii temerari e sciocchi
Al senso tiran la beltà, che muove
E porta al cielo ogni intelletto sano —

1) Diese „Diana“, welche Amor abwehrt, ist in der ersten Redaktion (1861) eine gefällige Schöpfung von anakreontischer Grazie, im Kolorit verrät sie die Unbeständigkeit des Malers. Als er denselben Gegenstand später, nach Vollendung der Operndekorationen, wieder aufnahm (1877, 1879 und 1882), in, was das Figürliche anlangt, allerdings nicht glücklichen Varianten, war es ihm vorwiegend um neue Farbenwirkungen zu thun, welche in den beiden letzten Fassungen beinahe auf die Bestrebungen modernster Lichtmaler hinauskommen.

So heißt es in einem Gedichte Michelangelo's. Aber auch Baudry war ein zu ernſtſtrebender Künſtler, um in der eleganten Salonmalerei dieſer Art eine Befriedigung zu finden. Seine Erfolge, ſo bedeutend ſie auch nach der materiellen Seite waren, vermochten ihn nicht ſeiner höheren Beſtimmung abwendig zu machen. Er war des Pariſer Lebens überdrüſſig geworden. Ein Verhältnis zudem, das er mit einer gefeierten Schauſpielerin unterhielt, ward ihm zur Laſt. Seine Schaffensfreude ſchien zu verſiegen und er ſehnte ſich nach einer Arbeit, welche ihn voll und ganz auszufüllen vermöchte. Mittlerweile (1862) war der Architekt Charles Garnier, ein Jugendfreund Baudry's, aus der Konkurrenz um den Bau der großen Oper als Sieger hervorgegangen. An dieſen wandte ſich Baudry mit dem Anerbieten, ihm das Haus mit Malereien zu ſchmücken. Garnier übertrug ihm die Dekoration des großen Foyers, und Baudry verließ im Jahre 1864 Paris, um in dem Studium der Meiſterwerke monumentalen Dekorationsſtiles eine Gewähr für das Gelingen ſeiner gewaltigen Aufgabe zu ſuchen.

(Schluß folgt.)

Die Jubiläumskunſtausſtellung in Berlin.

Mit Illuſtrationen.

III.

Die Münchener Schule.

(Schluß).

Während die bisher beſprochenen Vertreter der religiöſen Malerei in München immer noch in gewiſſer Beziehung an der Überlieferung feſthalten, ſei es geiſtig an der Legendenbildung in idealem Sinne, ſei es techniſch an überlieferter Malweiſe, ſteht Fritz von Uhde nach beiden Richtungen unabhängig da. So, wie er jetzt malt, malen nicht einmal die franzöſiſchen En-plein-air-Maler, von denen er gelernt hat, nachdem er die Munkacſy'ſche Manier überwunden. Seinem „Chriſtus mit den Kindern", dem erſten Schritte auf einer neuen, an Fährlichkeiten reichen Bahn, konnte man noch mit Recht einen kreidigen, mehligen Ton vorwerfen, der durch das kalte Frühlingslicht nur zum Teil gerechtfertigt war. Dieſen Mangel, der vielleicht nur eine Folge ſeines raſchen, revolutionären Vorgehens war, hat Uhde in ſeinen neueſten Bildern abgeſtreift. Sie liefern uns zugleich den Beweis, daß ſeine Beſchäftigung mit der religiöſen Malerei nicht das Ergebnis eines Zufalls iſt, ſondern daß er ſich mit vollem Herzen einer Aufgabe widmet, welche einem faſt abgeſtorbenen Zweige der Malerei neues Leben zuführt. Es kann nicht mehr überſehen werden, daß E. von Gebhardt auf dem von ihm eingeſchlagenen Wege ſo zu ſagen in eine Sackgaſſe geraten iſt, aus welcher er, wie es ſcheint, nicht mehr entrinnen kann. Bei ſeinem Streben nach der Wiederherſtellung der Natur iſt F. von Uhde klüger geweſen. Die Übertragung der leibhaftigen Perſon Chriſti in die moderne Gegenwart läßt ſich freilich nicht bis zur äußerſten Konſequenz durchführen, da wir alsdann eines Tages gewärtig ſein müßten, den Heiland der Welt bei einem Kindtaufſchmaus oder einem Hochzeitstanz oder einem Toaſt auf die Braut zu begrüßen. Wenn auch Uhde über einem ſolchen Verdacht erhaben iſt, ſo würden es ohne Zweifel

andere thun. Ein Bild wie „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast", wo Christus, die symbolische Einladung des Tischgebetes verwirklichend, in die niedere Stube eines Proletariers tritt, um mit ihm und seiner Familie die dürftige Mahlzeit zu teilen und sie ihnen zu segnen, ist von tiefster, ernstester Empfindung durchströmt. Selbst vom Standpunkte orthodoxer Strenge läßt sich gegen dieses Bild nichts einwenden, weil es auf dem Grundgedanken der christlichen, besonders der christlich-evangelischen Lehre, auf dem Glauben, der allein selig macht, aufgebaut ist. Ernsteres ist gegen die summarische Behandlung der Hände, Arme und Füße zu sagen, soweit letztere sichtbar sind. Doch muß man einem Künstler, der sich sein Terrain Schritt für Schritt zu erobern hat, manches nachsehen, zumal wir wissen, daß Uhde ein perfekter Zeichner ist. Obwohl er sich erst verhältnismäßig spät der Kunst widmen konnte, hat er doch mit staunenswertem Fleiß alles Dilettantische schnell überwunden, und es ist fraglich, ob wir zur Zeit in Deutschland noch einen zweiten Maler ausfindig machen können, der Figuren in Innenräume von Licht und Luft umflossen so körperhaft und isolirt erscheinend hineinsetzen kann, wie es Uhde auf diesem Bilde und auf seinem „Abendmahl" möglich gewesen ist. Letzteres bezeichnet den Höhepunkt seiner bisherigen Thätigkeit: es ist ein Schritt weit über Gebhardt hinaus, dessen „Abendmahl" neben dem Uhde'schen sogar noch etwas Typisches, Traditionelles hat. Bei Uhde ist alles aus einer ganz individuellen Naturanschauung, aus einer starken, unabhängigen Empfindung entsprossen. Für seinen Christus genügt ihm noch der auf seinem ersten Bilde festgestellte Typus: der hagere, von geistiger Arbeit und seelischen Kämpfen erschütterte, bedürfnislose Wanderprediger, den Gebhardt und Munkacsy nach dem Vorbilde der alten Niederländer modernisirt haben und den er selbst noch zu größerer Herbheit ausgebildet hat. Die Nebenfiguren aber, auf dem „Abendmahl" also die Apostel, greift er aus der ihn umgebenden Wirklichkeit heraus, auch darin dem im Grunde sozialistischen Fundamentalsatze der christlichen Heilslehre folgend. Weit über den historischen Vorgang der letzten Mahlzeit des Herrn wächst seine Darstellung zur Stiftung der ersten christlichen Gemeinschaft empor, gehoben durch eine Kunst der Schilderung, welche nur nach der Wahrheit strebt. Sie ist den Augen der meisten Beschauer, auch der Kunstfreunde im engeren Sinne, noch ungewohnt, weil sie auf einer neuen Art zu sehen begründet ist. Es wird noch großer Revolutionen bedürfen, bis man sich von der Richtigkeit dieses Sehprinzips überzeugt und die von Düsseldorf in die neuere Malerei eingeführte Schwarzseherei überwunden hat. Letztere ist übrigens von den Holländern überkommen worden, welche ihre Figuren meist in mit dunklem Holz getäfelten Patrizierstuben und in räucherigen Kneipen beobachtet haben. Die ältesten Niederländer, die van Eyck und ihre Schule, haben viel klarer gesehen, und diese Methode hat sich auch noch bei dem vlämischen Teile des Volksstammes erhalten, bis Frans Hals und Rembrandt ein neues koloristisches System aufbrachten.

Es ist ein eigentümlicher Zufall, daß die Reaktion durch die Studien deutscher Maler in Holland veranlaßt worden ist. Fritz von Uhde ist dort zuerst der Blick für Licht und Luft geöffnet worden, dann den Landschaftern Baisch und Schönleber, dem Genremaler Claus Meyer, dem Berliner Skarbina, dem Düsseldorfer Hans Herrmann und jetzt dem aus Breslau gebürtigen, bei Löfftz in München gebildeten Walter Firle, einem jungen Manne von siebenundzwanzig Jahren, der in seinen beiden auf der Ausstellung befindlichen Erstlingswerken, einer „Morgenandacht in einem holländischen (Mädchen-)Waisenhause" und einer „Sonntagsschule" (s. die Abbildung) Zeugnisse eines

Digitized by Google

ganz ungewöhnlichen techniſchen Könnens und einer erſtaunlichen Beobachtungsgabe abgelegt hat. Das Beleuchtungsproblem iſt auf beiden Bildern ſo ziemlich dasſelbe: ein kaltes durch hochangebrachte Fenſter einfallendes Licht, ſo daß die meiſten der in den Räumen ſtehenden und ſitzenden Figuren von ſtarker Helligkeit umgeben ſind. Trotzdem wirkt jede Figur außerordentlich plaſtiſch. Firle hat, wie es ſcheint, mehr von Uhde als von Löfftz gelernt. Seine „Sonntagsſchule“ iſt ein Seitenſtück zu des erſteren „Chriſtus mit den Kindern“. Wir finden einen gleichen Reichtum an ſorgſam ſtudirten Kinderphyſiognomien, dieſelbe Wahrheit in der Schilderung kindlicher, mit ehrfurchtsvoller Scheu verbundener Andacht, ja es kehren auch gewiſſe Eigentümlichkeiten wieder, wie z. B. die mit Stroh überflochtenen lehnenloſen Stühle, auf deren Sitz das kalte Licht ſich bricht. Aber man darf Firle deswegen noch keinen Nachahmer ſchelten Denn die Wahrheit iſt ſo mannigfaltig, daß derjenige, der ihr ernſtlich nachgeht, nicht ſo leicht in Monotonie verfallen kann. Sehen wir hier bereits die Keime einer neuen Darſtellungsmethode, verbunden mit einer neuen Naturauffaſſung, ſo haben wir noch auf eine zweite, ebenfalls von München ausgegangene Umwälzung auf dem Gebiete der modernen Genremalerei hinzuweiſen. Bei den Franzoſen iſt es etwas ganz gewöhnliches, daß man Genreſzenen, Motive aus dem täglichen Leben durch faſt oder ganz lebensgroße Figuren darſtellt. Die neue Schule der Hellmaler, welche auf unſerer Ausſtellung zufällig durch ein anmutiges Bild von A. Delobbe, zwei Fiſchermädchen am Meeresſtrande ſitzend, vertreten iſt, experimentirt faſt ausſchließlich mit naturgroßen Figuren, weil dadurch die Schwierigkeiten der neuen techniſchen Methode noch erhöht werden. Natürlich iſt mit dieſem Prinzip

Gruppe aus dem Gemälde von Walter Firle: Eine Sonntagsſchule.

in Paris ſchon arger Mißbrauch getrieben worden, da man ſich nicht ſcheut, die trivialſten und nichtsnutzigſten Geſchichten auf unverhältnismäßig großem Format breit zu treten. Unſere ganzen materiellen Verhältniſſe ſind nicht danach angethan, daß wir zu befürchten hätten, eine ſolche Verirrung werde auch bei uns um ſich greifen. Wir dürfen deshalb die erſten derartigen Wagniſſe noch mit ungemiſchter Freude begrüßen, zumal da ſich dieſelben auf ein ſolides techniſches Können ſtützen, welches natürlich dabei unentbehrlich iſt. Wir denken vornehmlich an drei Werke: an den Gotthardtunnel von Philipp Fleiſcher, an die letzte Ausſage von Arthur Kampf und an die Lebensmüden von Emil Neide. Nur der Erſtere, deſſen Schöpfung nach Form und Inhalt die bedeutendſte unter den

Gruppe aus dem Gemälde St. Gotthard von Philipp Fleiſcher.

dreien iſt, gehört der Münchener Schule an, wenigſtens auf der Entwickelungsſtufe, zu welcher er ſich gegenwärtig emporgearbeitet hat. Aus der Berliner Schule von A. v. Werner und Guſſow erwachſen, hatte er ſich bisher nur in kleinen, hart und bunt kolorirten Genrebildern verſucht. Jetzt tritt er plötzlich mit einem figurenreichen, kräftig und ſatt gefärbten Gemälde großen Stiles auf, mit welchem er zugleich einen kecken Griff in das moderne Leben gethan hat. Auch was die Wahl der Stoffe anbelangt, iſt die deutſche Genremalerei ein ganzes Stück hinter der franzöſiſchen zurückgeblieben. Wir ſind der ewigen Kalenderbilder und der falſchen Renaiſſancemenſchen überdrüſſig geworden und betrachten es ſchon als eine befreiende That, wenn jemand einen Moment, wie den Ausgang der Arbeiter aus dem Gotthardtunnel bei Feierabend, darzuſtellen wagt. Die breit angelegte Kompoſition, von welcher wir die linke Hälfte wiedergeben (ſ. die Abbildung), iſt, vielleicht mit Abſicht, nicht einheitlich im akademiſchen Sinne zuſammengefaßt. Beim Ausgang aus dem Tunnel, in deſſen ſchwarzer Öffnung die Lokomotive

des Arbeiterzuges ſichtbar iſt, haben ſich die Männer nach vollbrachtem Tagewerk in zwei Gruppen geſchieden. Während die einen ſich in der italieniſchen Oſteria beim Glaſe Wein und dem Geſange lockender Schönen vergnügen, ſteuert der größere Strom der Arbeiter ihren Wohnſtätten zu. Einige werden von ihren Frauen und Kindern empfangen, und jubelnd und froh, dem Tageslichte wiedergegeben zu ſein, hebt der eine ſeinen jüngſten Sprößling über die Köpfe der bärtigen Männer empor. Ungefähr in der Mitte, gewiſſermaßen als Mahnung, zwiſchen ausgelaſſener Heiterkeit und ruhiger Sammlung, ſteht ein Weib mit drei Kindern, deſſen ſtumme Trauer an das Mitgefühl der glücklich dem dunklen Schlunde Entronnenen zu appelliren ſcheint. Reich und mannigfaltig wie der Inhalt der Kompoſition iſt auch die Charakteriſtik der Köpfe, welche die Unterſchiede zwiſchen Franzoſen, Deutſchen, Italienern und Walliſern ſehr fein hervorhebt. Im Vergleich mit franzöſiſchen Arbeiten ähnlicher Art, wie z. B. mit den großen dekorativen Gemälden von Gervex, verdient das Bild des Deutſchen ſchon deshalb den Vorzug, weil das adelnde Moment der Arbeit ohne tendenziöſe Aufdringlichkeit betont worden iſt.

Auffallend iſt, daß der kürzlich nach Berlin als Lehrer an die Akademie berufene Schwede Hellqviſt, der in ſeinen Genrebildern das Prinzip der Hellmalerei bis zur äußerſten Konſequenz vertritt, als Hiſtorienmaler nach koloriſtiſchen Grundſätzen verfährt, die ſich als ein Gemiſch von Piloty, Diez und Munkacſy darſtellen. Seine hiſtoriſchen Gemälde ſind deshalb meiſt trüb und ſchwer in der Farbe und überdies in der Kompoſition ſelten glücklich, da er eine ſtarke Anhäufung von Figuren liebt. Unter beiden Mängeln leidet auch ſein übermäßig figurenreiches Bild „Brandſchatzung der ſchwediſchen Hanſaſtadt Wisby durch den däniſchen König Woldemar Atterdag 1361“, wo die Einwohner der Stadt auf dem Marktplatze unter der Aufſicht des finſteren Eroberers und ſeiner Trabanten in drei Stunden drei große Tonnen mit Gold und Silber füllen müſſen. Geht man den einzelnen Figuren nach, ſo findet man intereſſante Details, feine Züge der Charakteriſtik und durchweg ein gründliches Studium des hiſtoriſchen Apparates. Aber dieſer ganze Aufwand iſt nur zu Gunſten einer Schöpfung erfolgt, die nicht über den Wert einer Illuſtration hinausgeht. Das gilt, in Anbetracht des geringeren koloriſtiſchen Könnens, in noch höherem Grade von dem Bilde Konrad Weigands „Der Raubritter Hans Schüttenſamen wird um 1472 gefangen nach Nürnberg gebracht“. Das ſind farbige Illuſtrationen, aber keine Geſchichtsbilder. Wir ſchenken überhaupt Gemälden, die unter irgend einem hiſtoriſchen Etikett auftreten, nach altem, aber nicht mehr zu rechtfertigenden Herkommen eine viel zu große Aufmerkſamkeit, worunter ungleich trefflichere Schöpfungen, die ohne hiſtoriſche Deviſe auftreten, zu leiden haben. So hat z. B. Joſef von Brandt mit ſeinen „Koſaken auf der Fährte“ (ſ. die Abbildung), dem „Zweikampf“ und den „Pferdehirten in der Steppe“, die von einem Schneeſturm heimgeſucht werden, gewiſſe kulturgeſchichtliche Epochen und ethniſche Zuſtände viel tiefer erfaßt als Hellqviſt und Weigand zuſammen. Wir haben übrigens die Freude zu konſtatiren, daß Brandt ſeine einſeitige Vorliebe für aſchgraue und ſchwärzliche Töne aufgegeben und ſich zu einer vollen Farbigkeit hindurchgearbeitet hat, ohne darüber die ſatte Harmonie ſeiner mit unerſchöpflicher Verve gezeichneten und komponirten Reiterſtücke zu verlieren.

Da die Aufnahmejury, wie anerkannt werden muß, faſt durchweg mit außergewöhnlicher Strenge verfahren iſt, konnte ſich die Mittelmäßigkeit nicht ſo breit machen, wie es z. B. alljährlich im Pariſer Salon der Fall iſt. Beträgt in letzterem die Durchſchnittszahl der ausgeſtellten Kunſtwerke etwa 4500 (das Maximum iſt 5000), ſo iſt die Berliner

Ausſtellung trotz der erheblich geringeren Zahl von nur 3200 Kunſtobjekten (mit Einſchluß der Separatausſtellungen) an Bedeutung der einzelnen Nummern einem Pariſer Salon doch überlegen. Die Aufgabe des Berichterſtatters wird dadurch außerordentlich erſchwert, und er muß ſich, unwilligen Herzens, oft genug zu einer rapiden Aufzählung entſchließen, wo er gern dem Augenblicke zugerufen hätte: „Verweile doch, du biſt ſo ſchön!“ Letzteres gilt beſonders von dem figurenreichen Bilde des Skandinaviers F. Smith „In der Kirche“, aus welcher wir das äußerſte Ende der linken Seite, zwei junge Mädchen und eine alte Frau unter der Kanzel, wiedergeben. (S. die Abbildung.) Nach der eigentümlichen, etwas ins Bräunliche ſchießenden Färbung möchte man Smith

Koſaken auf der Fährte. Gemälde von J. v. Brandt.

für einen Schüler Lindenſchmits halten. Aber die Charakteriſtik der Frauen, Mädchen, Nonnen und Greiſe iſt viel tiefer und origineller. Immerhin muß man vor einer Schule hohe Achtung haben, aus welcher Talente emporblühen, die gleich mit ſo vortrefflichen Erſtlingswerken an die Öffentlichkeit treten. Wenn wir das Verzeichnis der Münchener Maler weiter durchſehen, treffen wir auf eine Reihe von Namen, die wenigſtens in einer Aufzählung nicht vergeſſen werden dürfen, auf den geiſtvollen, koloriſtiſch ungemein gewandten Edmund Harburger, der nicht nur zwei Kabinettsſtücke behaglichen Beiſammenſeins und ſtiller Einkehr „Die Gemütlichen“ und „Im Sorgenſtuhl“, ſondern auch ein in der techniſchen Behandlung ausgezeichnetes, empfindungsvolles Paſtellbild „An der Mutterbruſt“ ausgeſtellt hat, auf die Militärmaler Faber du Faur, H. Lang und W. Emelé, die Architekturmaler H. E. von Berlepſch und R. von Hagn, die Genremaler Clemens (Des Wilderers Ende), C. J. Becker, deſſen ergreifende Darſtellung menſchlichen Elends, „Der Austräglerin Ende“, ſo virtuos gemalt iſt, daß man mit

äſthetiſchen Einwendungen zurückhalten muß, H. Kauffmann (Abgeſtürzt), Hans Knöchl, einen begabten Schüler von Gabriel Max (Frühlingsruhe), Wilhelm Marc, einen fein charakteriſirenden Schilderer bayeriſchen Volkslebens, und auf die Landſchafts- und Marinemaler Berninger, Bodenſtein, Correggio, Dill, deſſen „Venezianiſches Fiſcherboot“ infolge eines Mißgriffes im Maßſtabe zu dekorativ und leer geraten iſt, Chriſtian Mali, der mit einem „Morgen in Amalfi“ einen glücklichen Schritt aus ſeinem bisherigen Darſtellungskreiſe gewagt hat, Eduard Schleich junior und Hans Bartels, deſſen Aquarelle von Rügen ſeinen früheren aus der Umgegend Münchens durchaus ebenbürtig ſind.

Adolf Roſenberg.

In der Kirche. Gemälde von F. Smith. (Bruchſtück.)

Scema novum.

Studien zur Baugeschichte des Mittelalters.

Von J. Reimers.

I.

Gallia Gothica.

Als die Arbeiten Winckelmanns und die Aufnahmen attischer Bauüberreste der Engländer Stuart und Revett das wissenschaftliche Interesse vorwiegend an die Baudenkmale des Altertums gefesselt hatten, da war der klassische Boden heiliges Land geworden. Während die Nationen in edlem Wetteifer sich bemühten, die Kunstschätze des Altertums vor der Zerstörung durch die Elemente und dem Vandalismus der Menschen zu retten und die Kenntnis der Baudenkmale Griechenlands durch geeignete Aufnahmen der Nachwelt zu erhalten, war das Mittelalter in der Wertschätzung zu einem bloßen chronologischen Begriff herabgesunken. Angesichts dieser Thatsachen war es ein kühnes Wort, als im Jahre 1760 der Franzose Turgot vor der französischen Akademie die Gotik als einen Fortschritt gegenüber griechisch-römischer Bauweise bezeichnete, und sein Ausspruch trug wesentlich dazu bei, daß die Wissenschaft dem Mittelalter ein lange entzogenes Interesse wieder zuwendete. Hatte sich nun auf der einen Seite der Streit der Meinungen vorzugsweise um den Wert der Antike gegenüber dem der Gotik bewegt, so nahm nicht minder die Frage nach dem Ursprunge der Gotik das Interesse der Forscher in Anspruch. Deutschland, Frankreich und England beanspruchten denselben als ihr Nationaleigentum. Welche Wichtigkeit dieser Frage beigemessen wurde, beweist die Thatsache, daß der Lord Whittington sich die bittersten Anfeindungen seiner Landsleute zuzog und sich den Vorwurf eines Mangels an Vaterlandsliebe gefallen lassen mußte, als derselbe 1809 nachwies, daß England später als Frankreich in den Besitz der Gotik gelangt sei [1]). Für Deutschland sprach besonders der Name, welcher durch Vasari sich Bürgerrecht in der Kunstsprache erworben hatte. Aber auch Deutschlands Ansprüche auf den Erstbesitz der Gotik mußten hinter diejenigen Frankreichs zurücktreten, als Domcapitular Dahl eine Urkunde über die Augustinerkirche St. Petri zu Wimpfen im Thal veröffentlichte, nach welcher jene Kirche von einem aus Frankreich gekommenen Baumeister auf Befehl des Abtes Richardus de Dietenheim, „opere francigeno" erbaut worden sei [2]). Wenn auch Dahl selbst noch keine weitgehenden Folgerungen aus dieser Chronik zog, so waren doch gleich darauf alle stimmberechtigten Kunstforscher, deutsche sowohl als französische, einstimmig der Ansicht, daß dieser Bericht des Burkhard de Hallis ein vollgültiger Beweis dafür sei, daß Deutschland die Gotik von Frankreich empfangen, weil aus derselben klar hervorgehe, daß man im 13. Jahrhundert in Deutschland den gotischen Baustil opus francigenum genannt habe. In der That war damit die Frage nach dem Erstbesitz der Gotik zu Gunsten Frankreichs entschieden, und bis auf den heutigen Tag ist diese Anschauung unbestritten geblieben. Aber wie man in der ersten Finderfreude die Nachricht des Burkhard de Hallis bei weitem überschätzte und durch eine irrige Interpretation dem Einflusse Frankreichs auf die Bauentwickelung Deutschlands eine

1) Whittington, An historical survey of the ecclesiastical antiquities of France. London 1809.

2) H. F. Müller, Beiträge zur deutschen Kunst und Geschichtskunde. 1837; Dahl, Das ehemalige Ritterstift zu Wimpfen im Thal.

Digitized by Google

über das Thatsächliche hinausgehende Bedeutung beimaß, so hat man auch durch die Annahme eines inneren Gegensatzes zwischen Gotik und romanischer Bauweise irrtümliche Prämissen geschaffen, aus denen notwendiger Weise irrtümliche Konsequenzen sich ergeben mußten.

Der himmelanragende Dom des Mittelalters und der säulenumstellte Tempel der griechischen Zeit erscheinen, unvermittelt nebeneinander betrachtet, als Erzeugnisse sich gegenseitig ausschließender Systeme, und doch sind es nur einzelne Phasen einer großen Entwickelung, welche verbunden sind durch die zahllosen Einzelmomente zweier Jahrtausende. Langsam fügt sich im Wandel der Zeiten Glied an Glied in der Kette der Entwickelung des Menschengeschlechts, fügt sich Stein an Stein zu dem lichten Aufbau der geistigen Welt; Anfang und Ende tragen ein verschiedenes Gepräge, aber ihre Verwandtschaft ist zweifellos erkennbar in den verbindenden Gliedern. Von dem ersten rohen Bedürfnisbau bis zu den glänzenden Palästen unserer Zeit zeigt die Baukunst eine große Entwickelung, deren einzelne Phasen wohl modifizirt werden durch Nationalität, Religion und Klima, welche aber nicht als in ihrer Wesenheit verschiedene Stile zu einander in Gegensatz gebracht werden dürfen. Die Geschichte der Baukunst ist eine fortlaufende Geschichte des Zusammenwirkens von Technik und Kunst. Was die erstere ersonnen, um dem Menschen Schutz zu gewähren gegen den Ansturm der Elemente, und der Gottheit eine würdige Stätte zu bereiten, das ist die andere bemüht aus der Sphäre des reinen Bedürfnisses herauszuheben, es zum Kunstwerke zu gestalten.

Wohl sind die Wege, welche die Entwickelung der Baukunst gegangen, verschieden, jedoch nur so, wie die Dialekte verschieden sind einer gemeinsamen Sprache, welche allmählich sich wandelt im Laufe der Jahrhunderte.

Das in den regenlosen Himmelstrichen flachgedeckte, horizontal abgeschlossene Haus des Orients wandelt sich auf griechischem Boden von dem einfachen Lehmbau der homerischen Epoche zum hellglänzenden Marmortempel der perikleischen Zeit, entsprechend dem Bedürfnisse der griechischen Welt. Mit dem Ende der staatlichen Selbständigkeit Griechenlands wird unter Alexander die bis dahin spezifisch griechische Kunst Gemeingut der Menschen, und die prunkliebende Zeit der Diadochen bereitet die Baukunst vor, Neues in sich aufzunehmen, bis die Römer das Erbe der hellenischen Welt antreten und der griechische Baugedanke durch die Verschmelzung griechischer und römischer Weltanschauung eine weitere Umbildung erfährt. Bis dahin hatte die horizontale Deckung von Räumen und Öffnungen dem Gebäude seinen Charakter verliehen; durch die Römer wurde der Baukunst in dem Gewölbe ein Moment zugeführt, welches geeignet war, das ganze System biegsamer zu machen und den starren Horizontalismus der Griechen zu mildern, und welches dazu ausersehen war, das bestimmende Element zu bilden in der Entwickelung der Baukunst für mehr als ein Jahrtausend. Jedoch nicht auf italisch-römischem Boden sollte der Gewölbebau seine Weiterentwickelung erfahren, sondern im südlichen Gallien, wo Römer, Kelten und Germanen zu einem Mischvolk zusammenschmolzen, welches dieses wichtige Moment römischer Technik in den Stürmen der Völkerwanderung nicht verloren gehen ließ und in der Folgezeit einer harmonischen Vollendung entgegenführte. In den christlichen Bauten des südlichen Frankreich entstanden die Einzelmomente, welche nach einem ein Jahrtausend währenden Entwickelungsprozesse in den Riesendomen des 13. Jahrhunderts sich zu einem glänzenden Gesamtbilde zusammenschlossen.

Hatte auf der einen Seite das Gewölbe wesentlich den Aufbau bedingt, so waren es vornehmlich die Bedürfnisse des christlichen Kultus, welche auf die Grundrißentfaltung bestimmenden Einfluß gewannen. Der durch die apostolischen Konstitutionen festgestellte Ritus bedingte in der ganzen abendländischen Welt dasselbe Grundschema des christlichen Gotteshauses. Von den Ufern des Mittelmeeres bis an die Gestade der Nordsee wurde in derselben Sprache die Lehre vom Kreuze gepredigt, vermittelte in derselben Sprache der Priester den Verkehr zwischen Gott und der Welt. Im Norden wie im Süden, im Osten und Westen der ganzen abendländischen Welt wurden mit demselben Namen die heiligen Dinge bezeichnet und empfing mit denselben Zeremonien der Gläubige Vergebung für begangene Schuld.

Diese Einheit des christlichen Glaubens und die Einheit seiner Formen war die wesentliche Ursache, warum, unabhängig von einander, an räumlich weit getrennten Orten dieselben

Bedürfniſſe erwachſen und dieſelben Mittel ſie zu befriedigen gefunden werden konnten, je nach der Höhe der Kultur und der Bildungsfähigkeit des Volkes. So entwickelt ſich denn im ſüdlichen Frankreich, welches am längſten und direkteſten unter dem Einfluſſe römiſcher Kultur geſtanden hatte, die mittelalterliche Baukunſt harmoniſcher, als in den nördlichen und öſtlichen Provinzen.

In dem Jahrhunderte langen Kampfe, in welchem die germaniſchen Völker mit den Römern rangen um das Erbe der antiken Welt, waren erſtere mit einer Kultur in Berührung gekommen, deren Einfluß auch die roheſten Stämme auf die Dauer ſich nicht entziehen konnten. Dort, wo Lebensgewohnheit und Sitte des Südens die herrſchende in dem eroberten Lande geworden, wo Römer mit den Eingeborenen zu einem Volke verſchmolzen, dort waren die Bedingungen gegeben für eine ſtetige Entwickelung durch das folgende Jahrtauſend, war die Möglichkeit vorhanden, das von den Römern Überkommene weiter zu entwickeln und hinüberzuretten durch die Wirren der Merovingerherrſchaft bis in die Zeiten Karls des Großen.

Die Raubzüge der Allemannen und die darauf folgende Eroberung des ſüdlichen Gallien durch die Weſtgoten und Burgunder führten dieſen germaniſchen Stämmen der gallo-römiſchen Bevölkerung ein neues Volkselement zu, welches geeignet war, einen hervorragenden Anteil zu nehmen an der Kulturentwickelung in dieſen ſüdlichen Provinzen. Römiſche Sitte, römiſche Kunſt und Fertigkeit blieb hier in Übung. Es war hier das niedere Volk der Kolonen und Werkleute nicht in die der Sclaverei ähnliche Abhängigkeit geraten, wie die gleichen Menſchenklaſſen unter den merovingiſchen Franken der nördlichen und öſtlichen Provinzen, und es war hier eine Kultur möglich geworden, welche ſich auch dann noch als lebensfähig erwies, als die Franken Herren dieſer Landesteile geworden waren. Es waren die ſüdlichen Provinzen Pflegeſtätten geworden für römiſche Ueberlieferung, welche im Laufe der Jahrhunderte in den übrigen Teilen Galliens und Germaniens unter der rauhen fränkiſchen Herrſchaft vollſtändig erloſchen war.

Mußte unter den Franken naturgemäß in den Gewerken ein ſtetiger Niedergang ſich zeigen, weil die Werkleute zu Hörigen herabgedrückt waren, ſo mußte dieſes vor allem in dem Baugewerk zu Tage treten, einer Fertigkeit, welche nicht wie die anderen durch tägliche Übung ſich erhalten konnte. Die erhaltenen Monumente aus der Merovingerzeit zeigen zur Genüge, wie die Kenntnis des römiſchen Quaderbaues, welcher in den ſüdlichen Provinzen in Übung blieb, im Norden und Oſten immer mehr und mehr abnimmt, wie rohes Bruchſteinmauerwerk, kaum behauen, die höchſte Leiſtung dieſer Werkleute in der Maurertechnik war. Die Kirchen St. Jean zu Poitiers, zu Savènnieres, St. Euſèbe zu Gennes bei Saumur, Bauwerke aus der letzten Merovingerzeit, ſind Belege dafür, wie hier von römiſcher Technik ſich nur noch eine dunkle Erinnerung erhalten hatte.

Noch mehr als die Oſtgoten in Italien nahmen die Weſtgoten in Gallien Anteil an der Kulturentwickelung und in höherem Grade als jene dort konnten ſie in den ſüdlichen Provinzen Galliens einen bleibenden Einfluß gewinnen. Auf altklaſſiſchem Boden, auf dem eine tauſendjährige Kultur eine Kunſt entwickelt hatte, welche auf das innigſte verwachſen war mit den Anſchauungen, Sitten und Gebräuchen der Bewohner, konnte ein Naturvolk wie das oſtgotiſche wohl einen höheren Pulsſchlag des geiſtigen Lebens erzeugen, jedoch keinen bleibenden Einfluß auf dasſelbe gewinnen. Die klaſſiſche Bildung Roms und das Bewußtſein der Menſchen, Träger der antiken Welt zu ſein, ſtand in Italien den Kulturbeſtrebungen der Oſtgoten in dem Maße hindernd entgegen, wie ſie fördernd war für die Weſtgoten im ſüdlichen Gallien. Die Oſtgoten blieben, trotz der Verſuche ihrer Könige, die Raſſen zu miſchen, ein Volk im Volke, blieben Barbaren, welche nichts zu geben, ſondern alles von den Beſiegten zu empfangen hatten. Was ſie an Kunſtfertigkeit und Technik mitgebracht, war ohne Belang gegen das Können der Römer, und römiſche Bauleute mußten ausführen, was uns heute unter dem Namen der Oſtgotenbauten in Italien erhalten iſt.

In ähnlicher Lage waren die Weſtgoten zu Anfang in Gallien. Bald aber miſchen ſich die Raſſen, und die Weſtgoten werden hier das Herrenvolk, welches dem Lande ſeinen Namen giebt und in der Kunſtleiſtung die Führerſchaft übernimmt in der Miſchung der

Völker. Hier war die Möglichkeit gegeben, unter dem ſtetigen geiſtigen Einfluß Italiens das Empfangene umzugeſtalten nach lokalen Bedürfniſſen und nach der Individualität der Völker. Hier war die Antike nicht in demſelben Maße die Herrin, wie in Italien, welche neben ſich nichts duldete, der alles ſich unterordnen mußte. Wohl auch iſt im ſüdlichen Gallien römiſche Kultur die Lehrerin und Erzieherin, aber ſie hält die germaniſchen Völker nicht in Unmündigkeit wie in Italien, ſondern zieht ſie heran zu gemeinſamer Mitarbeit an der Kulturentwickelung der Menſchheit. Römiſche Bauleute ſind die Lehrer der Weſtgoten, aber aus den Schülern werden Meiſter, welche mit Erfolg einen Wettſtreit eingehen können mit ihren Lehrern. Venantius Fortunatus berichtet von einer prächtigen Baſilika St. Saturnini, welche der gotiſche Herrſcher Launebod in Toulouſe errichten ließ, daß dieſelbe von einem Manne barbariſcher Abkunft erbaut worden ſei: Basilicam sumptuosam St. Saturnini . . . instruxit . . . . | Quod nullus veniens Romana e gente fabrivit, hoc vir barbarica prole peregit opus [1]).

Der heilige Perpetuus, welcher 460 in Tours die Kirche des heiligen Martinus erbauen ließ, hatte ſie artificium nostrorum opere bauen und ausſchmücken laſſen [2]).

Ein Chroniſt des 10. Jahrhunderts berichtet von der Peterskirche in Rouen, welche unter Lothar I. erbaut wurde, daß ſie quadris lapidibus, manu Gothica a primo Lothario constructa geweſen ſei [3]).

Mit Stolz ſpricht Gregor von Tours von der Kirche des heiligen Martinus, daß ſie ausgeführt worden ſei in einem „Werk unſerer Künſtler, artificium nostrorum opere"; es iſt dies ein Beweis, wie ſelbſt hier, in dem weniger romaniſirten Norden, im 5. Jahrhundert von den Einwohnern römiſche Technik geübt ward, denn nur dieſe kann mit dem artificium nostrorum opus gemeint ſein. Nur ein Quaderwerk konnte der Geſchichtsſchreiber für ein ſo bedeutendes opus halten, daß er es der Erwähnung wert fand, das Quaderwerk aber wurde in Gallien nur von den Weſtgoten geübt. Im Gegenſatz dazu ſteht das opus Gallicum, aus kleinen ungleichmäßigen Steinen gefügt. In dem Bericht über die Kirche des heil. Numantius in Clermont heißt es: basilicam non Gallicano ritu minutis ac rudibus, sed quadratis ac dedolatis exstruendam curavit [4]). Noch weniger aber, als nach dieſem Bericht Gregor von Tours mit dem artificium nostrorum opus die Technik der Gallier gemeint haben kann, hat derſelbe dabei an die Franken gedacht. Es können nur gotiſche Bauleute geweſen ſein, die der fränkiſche Geſchichtsſchreiber, im Gegenſatz zu den Römern, als Germanen die unſeren nennt; wurde doch ſelbſt die Peterskirche in Rouen, quadris lapidibus manu Gothica . . . constructa bezeichnet.

Urſprünglich hieß das Quadermauerwerk opus Romanum, im Gegenſatz zu den aus kleinen Bruchſteinen hergeſtellten Mauern der Gallier, und dieſer Name erhielt ſich beſonders außerhalb Galliens. Benedict, Abt von Wiremouth, ſendet wiederholt nach Gallien um Maurer, welche Steinbau nach römiſcher Art ausführen können. Benedictus in Galliam petens caementarios, qui lapideam sibi ecclesiam juxta Romanorum morem facerent [5]).

Aus allen Nachrichten, welche über Bauten jener Zeit überliefert ſind, geht klar hervor, daß dabei von der Mauertechnik und nicht etwa von einem beſtimmten Stile die Rede iſt. Die Einheit des Chriſtenglaubens, ſowie die gleichen ritualen Bedürfniſſe bedingten in der ganzen chriſtlichen Welt ähnliche Anlagen der Kirchen. Das Grundſchema für dieſelben mußte naturgemäß das des römiſch-altchriſtlichen Gotteshauſes ſein, welches zu ändern nicht in das Belieben der Bauleute geſtellt war. Was alſo die Auftraggeber beſonders veranlaßte, nach Britannien Bauleute kommen zu laſſen, das war nicht der Wunſch, Kirchen in einem neuen Stile zu errichten, ſondern ihren Kirchen durch römiſchen Quaderbau, gegenüber dem heimiſchen Holzbau, größere Feſtigkeit und ein glänzenderes Ausſehn zu verleihen. In Gallien

1) Ven. Fort. II, 9.
2) Greg. Tor. Hist. Franc. II, 16.
3) Apud Bollandistas: Acta SS. 24 Aug. IV. 818–819. § 401. Vita S. Audoëni
4) Mabillon, Annal. I. 328.
5) Beda. Ven. hist. abb. Wiremuth.

Digitized by Google

waren die Weſtgoten die Erben der Römer, und es wird dort das römiſche Quaderwerk gotiſche Art genannt. Faſt durchweg iſt ausdrücklich ex quadris lapidibus oder ähnliches geſagt, ein Beweis dafür, daß nur von der Technik des Mauerwerks die Rede iſt. Der Verſuch Troya's [1]), aus der Überlieferung die Annahme einer eigenen, urſprünglichen gotiſchen Bauweiſe zu begründen, darf als ein verfehlter betrachtet werden. Die zahlreichen litterariſchen Nachrichten, welche der Verfaſſer beibringt, können nur das oben Geſagte beſtätigen, daß die Baukunſt der Weſtgoten nur deshalb ſo berühmt war, weil nach ihnen, als den Herren Südgalliens, die römiſche Technik den Namen erhielt. Auch der Ausſpruch Wiltheims [2]) ändert daran nichts, nach welcher die Goten, obwohl von den Franken beſiegt, doch eine eigene Baukunſt gehabt haben ſollen: hinc haud dubie efficitur, habuisse Gothos .... quamquam a Chlodoveo subacti .... habuisse, inquam, genus aedificandi proprium.

Dieſer Ausſpruch Alexander Wiltheims ſtützt ſich auf den Codex des heil. Maximus von Trier, in welchem von gotiſchen Künſtlern geredet wird, welche Clothar nach Rouen berufen habe. Es kann aber auch hier naturgemäß nur die von den Goten geübte römiſche Quadertechnik und nicht eine urſprüngliche gotiſche Kunſt gemeint ſein. Ein weiterer Beweis dafür iſt eine Nachricht über die ums Jahr 630 vom Biſchof von Cahors erbaute Kirche: non quidem nostro gallicano amore, sed sicut antiquorum murorum ambitus magnis quadrisque saxis [3]). Auch hier wird das glänzendere antike Mauerwerk gegenüber der minderwertigen galliſchen Bauweiſe hervorgehoben, deren Meiſter gotiſche Bauleute waren. In dieſem Sinne dürften auch die Ausdrücke elevatio Visigothica, structura Gothica, ordo Gothorum zu verſtehen ſein. Alles was die Weſtgoten an techniſchem Können mitgebracht hatten nach Gallien, mußte weit hinter römiſcher Kunſt zurückſtehen, und dieſer Umſtand mußte naturgemäß dahin führen, daß ſie die überlegene römiſche Bauweiſe adoptirten, die dann ſpäter in den minder kultivirten nördlichen Diſtrikten als gotiſche Kunſt aufgefaßt wurde, weil ſie von den Goten ausgeübt wurde.

Es iſt bemerkenswert, daß Nachrichten aus dem zehnten Jahrhundert noch dieſe Kunſt gotiſch nennen, woraus geſchloſſen werden darf, daß auch zu dieſer Zeit die Bauweiſe in Gallien als manus Gothica betrachtet wurde, und es iſt damit ein beachtenswerter Fingerzeig gegeben, wie es geſchehen konnte, daß die Baukunſt des ſpäteren Mittelalters, welche Schritt für Schritt im Laufe von Jahrhunderten aus der römiſchen ſich entwickelt hatte, gotiſch genannt werden konnte. Ein ſolch hohes Anſehen, welches die Gotenkunſt in Gallien thatſächlich beſaß, konnte naturgemäß auch in Italien nicht unbeachtet bleiben, und es darf daher wohl nicht als ein bloßer Zufall oder als grundſätzlicher Irrtum aufgefaßt werden, wenn Vaſari die ihm verhaßte Baukunſt den Goten zuſchreibt. Die erhaltenen Bauten des 10. und 11. Jahrhundert im ſüdlichen Frankreich, an denen ſich Schritt um Schritt die Entwickelung der mittelalterlichen Baukunſt nachweiſen läßt [4]), ſind in ihren frühen Beiſpielen, wie die Kathedrale von Vaiſon und St. Guilhelm du déſert von den Zeitgenoſſen gewiß noch als manus Gothica betrachtet, da ja Chroniſten des 10. Jahrhundert noch von ſolcher reden; es darf ſomit nicht Wunder nehmen, wenn das, was aus ihnen ſich entwickelt hat, außerhalb der Grenzen Galliens noch nach Jahrhunderten als ſolche betrachtet wurde, und wohl nicht mit Unrecht darf angenommen werden, daß ſich bis auf Vaſari eine dunkle Erinnerung davon in Italien erhalten hatte, daß die Baukunſt, welche von Frankreich, dem alten Sitze der Goten, nach Italien gekommen, ihre Entwickelung in der alten Weſtgoten-Kunſt in Gallien begonnen habe. Das lebendige Bewußtſein des Italieners, der legitime Erbe zu ſein der antiken Welt und der neue, in antiker Quelle verjüngte Geiſt Italiens ließen Vaſari in ſeinem Haß gegen alles Nicht-Antike, die Goten, welche mitgewirkt hatten, die antike Welt in Trümmer zu ſchlagen, verantwortlich machen für diejenigen Bauten, welche er eine maledizzione di fabriche nennt. Questa maniera fu trovata dei Gothi, ſagt Vaſari, und nach ihm hat ſeit-

1) Carlo Troya, Della gotica architettura discorso. Napoli 1857.
2) De diptyco Leodiensi. Leod. 1859.
3) Bouquet, III, p. 331: Vita S. Desiderii.
4) Vergl. die nachfolgenden Abſchnitte II. Der Spitzbogen und III. Der Strebebogen.

dem die ganze Welt es nachgesprochen, ohne sich bewußt zu werden, daß die Entwickelung jener von Vasari geschmähten Bauweise in Wahrheit hinaufreicht bis zu den Westgoten in Gallien. Auch Vasari hat übersehen in seinem blinden Haß, daß sowohl diejenigen Bauten, welche er lavori ... difformi alla bellezza delle fabriche nostre nennt, als auch diejenigen Italiens, in denen der direkt weiterentwickelte antike Baugedanke sich zeigt, beide Kinder sind einer und derselben antiken Mutter.

Einen ganz anderen Weg geht die Bauentwickelung in Deutschland. Zu derselben Zeit, in welcher man in Gallien gotische Bauleute nach dem Norden ruft, um Kirchen manu Gothica zu errichten, ist im diesrheinischen Frankenreiche von einer Bauthätigkeit kaum eine Spur zu finden. Erst unter Karl dem Großen beginnt dieselbe im Norden und Osten sich zu entwickeln, aber unter ganz anderen Vorbedingungen als im südlichen Gallien. Der große Frankenkaiser mußte bei seinen zahlreichen Bauten Werkleute von fernher kommen lassen, aus Südgallien und Italien, ex omnibus regionibus cismarinis [1]), weil er unter seinen Franken keine Werkleute hatte, welche den an sie gestellten Aufgaben gewachsen waren. Aus den Römerbauten zu Trier, Rom und Ravenna ließ er Säulen, Mosaiken und Marmorplatten kommen, um seine Bauten damit zu schmücken, und ließ von der alten Stadtbefestigung Verduns Quadern herbeischaffen für den Münsterbau in Aachen. Die ungeheuren Kosten, welche aufgewendet werden mußten, die enormen Schwierigkeiten, welche zu überwinden waren, um bei den damaligen mangelhaften Transportverhältnissen solche Steinmassen von Verdun nach Aachen zu schaffen, zeigen, für wie kostbar und selten man Quadersteine in diesen Gegenden erachtete.

In Deutschland zeigt sich eine Lücke in der Bauentwickelung von der Römerzeit bis auf Karl den Großen, welche die Baukunst zwang, sich eigene Wege zu suchen. Dadurch, daß die karolingische Baukunst an nichts Vorhandenes anknüpfen konnte, sondern direkt auf Italien zurückgreifen mußte, ohne eine allmähliche Umbildung durchgemacht zu haben, dadurch stand diese Karolingerkunst in Deutschland dem antiken Einfluß weit freier gegenüber, als diejenige der Gallo-Romanen. Urwüchsiger, jungfräulicher Boden war es, auf den hier römische Kunst verpflanzt wurde, ein freier Geist, nicht beeinflußt durch überlieferte Regeln, verarbeitete hier das Fremde zu eigenem Gut. Die Normen der antiken Baukunst waren ihm kein heiliges, unantastbares Gesetz, sie waren für ihn nur die Stützen, welche er fortwarf, sobald er selbst zu gehen gelernt hatte. Unablässig ist der germanische Künstler bemüht, nach seinem Geschmacke zu modeln, und was auf den ersten Blick als mißverstandene Antike erscheinen könnte, erweist sich bereits als der Keim zu Neuem, als der Übergang zur deutsch-mittelalterlichen Kunst. In dieser Selbstentwickelung, in dem Fehlen einer Zeit der Umbildung vor den Karolingern dürfte der Grund zu erblicken sein, warum die aus der Karolinger-Kunst entstandene Bauweise so lange selbständig bleibt und so spät und scheinbar widerstrebend die Elemente der spätmittelalterlichen Baukunst in sich aufnimmt. Der deutsch-romanischen Kunst fehlen die Elemente, welche von Anfang an in der römisch-gallischen Kunst enthalten waren, aus denen im Laufe der Jahrhunderte sich die wichtigsten Strukturteile der Gotik entwickeln, welche als fremde Elemente in dem nach anderen statischen Gesetzen entwickelten deutschen Bausystem nur deshalb Aufnahme finden, weil man ihre technischen Vorzüge nicht mehr zu entbehren vermag.

Dieser Unterschied in der Bauentwickelung beider Länder, bedeutungsvoll für die Beziehungen derselben zu einander, giebt die Veranlassung, die Entwickelung der Baukunst beider mehr gesondert von einander zu betrachten; er wird scharf im Auge gehalten werden müssen, wenn der Einfluß abgewogen werden soll, welchen in baulicher Beziehung das eine Land auf das andere geübt haben kann.

Die Einzelmomente in der Entwickelung der mittelalterlichen Baukunst, wie sie sich zeigen in ihrem logischen Zusammenhange mit dem Ganzen, lassen leicht übersehen, daß dieselben, welche wir heute ganz nahe bei einander zu sehen gewohnt sind, in der Entwickelung that-

1) Monach. S. Galli de Vita Car. M. I, c. 28.

sächlich durch Jahrhunderte von einander getrennt liegen. Solche Einzelerscheinungen, welche in ihrem Zusammenhange mit dem Ganzen von der höchsten Bedeutung sind, werden von der Gegenwart, welche sie in diesem Zusammenhange sieht, ungleich höher geschätzt, als sie geschätzt sein können in den Zeiten, in denen sie entstanden sind. Was heute naturgemäß in der Entwickelung als der sorgsamsten Beachtung werth erscheint, das konnte im Mittelalter als vollständig bedeutungslos erscheinen, weil es erst nach der Vollendung des Systems als ein notwendiges Glied desselben erkannt werden konnte. Was heute Neues erfunden wird und sei es der kleinste Fortschritt auf irgend einem Gebiete, ist durch die modernen Verkehrsmittel morgen Gemeingut der Menschheit geworden, ein Vorgang, welcher für das Mittelalter vollständig ausgeschlossen erscheint.

Bei der Beurteilung gleicher und ähnlicher Erscheinungen in der Baukunst, welche an räumlich weitgetrennten Orten auftreten, wird in erster Linie zu untersuchen sein, ob solche ähnliche Erscheinungen nicht unabhängig von einander aus ähnlichen Bedürfnissen entstehen konnten, bevor man dem Gedanken an eine direkte Übertragung von einem Orte zum andern Raum geben darf. Wenn gewiß nicht übersehen werden dürfen die intimen Beziehungen der Klöster unter einander und ihr Einfluß auf die Entwickelung der Baukunst bis zum 13. Jahrhundert, so kann andererseits doch auch nicht angenommen werden, daß bauliche Vorgänge, an sich vollkommen bedeutungslos, deren Bedeutung erst nach vielen Jahrhunderten im Zusammenhange mit der ganzen Entwickelung erkannt werden konnte, von einem Bau zum andern gemeldet, oder wohl gar in den Annalen des Klosters verzeichnet wurden. Wenn das Mutterkloster bauverständige Mitglieder aussendet, um eine Tochterkirche zu gründen, so wird das, was sie aus der Heimat mitbringen, im wesentlichen sich beschränken auf den Plan für die Raumgestaltung, welche ja durch die Regeln des Ordens festgestellt war. Wenn aber in einem Neubau ein Bogen einstürzt, so wird schwerlich das technische Mittel, wodurch diesem Übelstande abgeholfen ist, für so wichtig angesehen worden sein, daß man es einer besonderen Beachtung oder wohl gar einer Mitteilung wert gehalten hätte. Es werden daher gleiche oder ähnliche Erscheinungen, welche an räumlich weitgetrennten Orten sich zeigen, aber durch gleiche Ursachen bedingt sind, so lange als unabhängig von einander entstanden anzunehmen sein, bis der Einfluß des einen auf die andern zweifellos festgestellt ist. So wird gewiß mancher Einzelerscheinung in der Bauentwickelung, weil man sie heute als notwendiges Glied in der Gesamterscheinung erkennt, weit mehr Bedeutung beigemessen, als dieselbe im Mittelalter gehabt hat, und bei ähnlichen Erscheinungen an anderen Orten auf gegenseitige Beziehungen geschlossen, welche in der That nicht stattgefunden haben. Wenn eine Bogenform unter einem gewissen Belastungsverhältnis durch wiederholten Einsturz sich für diese bestimmte Anforderung als nicht genügend erwies, so versuchte man es naturgemäß mit einer anderen; wenn Gurtbögen des erhöhten Mittelschiffes die Hochwände an einzelnen Punkten auseinander zu treiben drohten, so kam man naturgemäß auf den Gedanken, diese Punkte zu verstärken, und die Annahme wäre falsch, daß die Anwendung solcher Mittel zuerst an einem bestimmten Orte geschehen und von dort nach anderen übertragen worden sei. Wie man daher sehr vorsichtig in der Schlußfolgerung sein muß, daß ein Bau einen anderen direkt beeinflußt habe, wenn beide ähnliche oder gleiche Erscheinungen zeigen, so lange dieser Einfluß nicht nachdrücklich bezeugt ist, so wird auch der Einfluß, welchen die Baukunst eines Landes auf das andere geübt, auf ein weit geringeres Maß zu beschränken sein, als es bisher geschehen ist.

(Fortsetzung folgt.)

Digitized by Google

Gottfried Schadows Handzeichnungen.

Mit Abbildungen.

Wenn die Berliner Jubiläumskunstausstellung mit ihren guten und schlechten Seiten mit ihrem geschichtlichen Repetitorium, ihrem pseudo-griechischen, monumentalen Mummenschanz und ihrer Panoramengaukelei in das Meer der Vergessenheit hinabgesunken sein wird, wie alle früheren Veranstaltungen ähnlicher Art, wird wenigstens ein schätzbares Erinnerungsdenkmal an dieselbe zurückbleiben. Der Senat der Kunstakademie hat nämlich den vernünftigen Gedanken gefaßt, aus den in der Akademie verwahrten Kunstschätzen, die sonst nicht bequem zugänglich sind, zum zweitenmal eine Probe zu allgemeinem Vorteil herauszugeben, wiederum eine Probe, die uns wie die erste ein völlig neues Licht über einen Künstler aufsteckt, dessen Thätigkeit bisher nur von einer Seite genügend bekannt geworden war. Chodowiecki's Skizzenbuch seiner Reise von Berlin nach Danzig hat uns vor einigen Jahren den ersten Einblick in die Werkstatt, in das intime Schaffen des ersten Berliner Realisten gewährt. Wir wußten wohl, daß Schadow die Brücke von ihm zu Franz Krüger, dem wir auch erst vor wenigen Jahren seine richtige Stellung in der Kunstgeschichte anweisen konnten, gebildet hat und daß die realistische Überlieferung von da ab weiter auf Adolf Menzel und auf andere unserer Zeitgenossen gegangen ist. Die Einzelbeweise für unsere aus den Bildwerken abgeleitete Meinung sind aber erst jetzt, durch die Veröffentlichung einer sorgfältigen und nach jeder Richtung bezeichnenden Auswahl von Handzeichnungen, beigebracht worden.[1]) Wohl hat K. Eggers in seiner Schadow-Biographie (in Dohme's Kunst und Künstler des neunzehnten Jahrhunderts) gelegentlich auf den im Besitze der Berliner Kunstakademie befindlichen Schatz hingewiesen. Eine vollständige Ausbeutung desselben lag jedoch außerhalb seines Planes.

Schadows Vielseitigkeit können wir zwar auch nach dieser Publikation noch nicht völlig erschöpfen. Der Gewinn derselben ist jedoch so groß, daß wir seine Persönlichkeit fortan

1) Handzeichnungen von Gottfried Schadow. Herausgegeben von der königlichen Akademie der Künste zu Berlin; Text von E. Dobbert. Vierzig Tafeln Farbenlichtdruck von Albert Frisch. Berlin Paul Bette.

Digitized by Google

Digitized by Google

Studienkopf von Gottfried Schadow.

Digitized by Google

Aufgenommen von P. Richter. Lith. Anst. v. J. G. Fritzsche, Lpzg.

THÜR EINES SCHUBFÄCHERSCHRANKES.

Tiroler Arbeit, 17. Jahrh.

Kunstgewerbemuseum zu Leipzig

Digitized by Google

Digitized by Google

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Digitized by Google

unter einem anderen Lichte betrachten werden. Eine Vorbereitung dazu bot uns ſchon die Jubiläumsausſtellung, indem ſie faſt alles, was Berlin an beweglichen Marmor- und Bronzearbeiten, Gipsmodellen, Thon-, Wachs- und Gipsſkizzen von Schadows Hand beſitzt, mit etwa zwei Dutzend Zeichnungen zu einem feſſelnden Geſamtbilde vereinigte. Das Gipsmodell zu dem Grabdenkmal des Grafen von der Mark, des im Alter von neun Jahren verſtorbenen Sohnes Friedrich Wilhelms II. und der Gräfin Lichtenau, welches die erſte von dem neuerwachten Geiſte des Klaſſizismus erfüllte, nur noch leiſe an die Rococokunſt ſtreifende, plaſtiſche Schöpfung Berlins iſt, wurde auf der Jubiläumskunſtausſtellung zum erſtenmale einem großen Publikum zugänglich gemacht. Unter den Handzeichnungen iſt beſonders das Bildnis der Königin Luiſe (im Beſitze des Kronprinzen) nicht bloß der Perſönlichkeit, ſondern auch der Inſchrift wegen von hoher Wichtigkeit. Wenn Schadow dieſe Zeichnung mit der Bemerkung verſehen hat: „La Regina. 1802. d'al vero. a Potsdam.“, ſo iſt das, wie wir aus ſeinen anderen Handzeichnungen ſehen, keine Phraſe. In der Publikation der Akademie bilden die Porträts, die als ſolche beabſichtigten Bildniſſe wie die zufälligen Studien nach der Natur, nicht nur numeriſch, ſondern auch künſtleriſch das Übergewicht. Schadow war ein enthuſiaſtiſcher Verehrer der Antike und zugleich ein Stock-Berliner, d. h. alſo ein eingefleiſchter Realiſt, deſſen Wahrheitsliebe ſich durch keine Theorie, durch kein äſthetiſches Bedenken zurückſchrecken ließ. Wenn wir dann noch hinzufügen, daß ſeine Begabung eine bei weitem mehr maleriſche, als plaſtiſche war, haben wir die Erklärung für die disparaten Eigenſchaften ſeiner Kunſt, wie ſie ſich jetzt aus dem Vergleich ſeiner plaſtiſchen Arbeiten mit ſeinen Handzeichnungen ergeben.

Eine Kaffeegeſellſchaft. Aus Gottfr. Schadows Handzeichnungen.

Die Berliner Kunſtakademie beſitzt allein 1062 davon. Andere befinden ſich in der Nationalgalerie und im Privatbeſitz (beſonders bei Frau Prof. Eugenie Schadow). Es war ſchwierig, aus der Maſſe eine ſolche Auswahl zu treffen, daß die Bedeutung des Meiſters

vollſtändig ins Klare gerückt wurde. Dieſes Ziel iſt wohl im ganzen erreicht worden. Das Gebotene macht aber den Wunſch rege, daß noch eine zweite Publikation folgen möge, welche uns den geiſtreichen Porträt- und Sittenmaler noch ausführlicher vor Augen führt. Wenn man das gemütliche Stillleben der drei Kartenſpieler betrachtet, wird uns der Zuſammenhang Schadows mit Chodowiecki klar. Mehr noch durch die von uns autotypiſch wiedergegebene „Kaffeegeſellſchaft", in welcher die näheren Bekannten des Meiſters beiſammen ſind. Die Leichtigkeit des Bleiſtift- und Kreideſtriches und die geiſtreiche Schärfe der Charakteriſtik bleiben hinter den beſten Arbeiten der Franzoſen des vorigen Jahrhunderts nicht zurück. Einen ſtarken Sprung aus der abſterbenden Rococo- oder Zopfperiode in die ſchärfere Luft des neunzehnten Jahrhunderts hinein machen dann die im Jahre 1823 entſtandenen Federzeichnungen, welche wir ebenfalls wiedergeben. Es ſind Studien, die Schadow damals auf einer Reiſe nach Lübeck machte: ſo unbefangen, ſo ſcharf, ſo ſchlagend und fein charakteriſirt, daß ſie, vollkommen unabhängig von jeder Zeit, gewiſſermaßen als Niederſchläge der abſoluten Wahrheit erſcheinen. Vergleicht man damit die Kompoſitionen Schadows in antikem Geſchmack, ſo kann man ſich nur ſchwer von der Thatſache überzeugen, daß die einen wie die anderen aus *eines* Mannes Kopf entſprungen ſind.

Schadow iſt der Typus für eine ganze Gattung von Berliner Künſtlern, die niemand treffender gekennzeichnet hat als Theodor Fontane in einer Charakteriſtik Wilhelm Henſels, der als Porträtmaler auf dem Standpunkte von Schadow und Krüger ſtand und als Hiſtorienmaler ſchließlich Pinſel und Palette an der Wand aufhing, weil ihm die Rivalität mit Cornelius ausſichtslos erſchien. Es ſind „Naturen, ſagt Fontane, die man als doppellebig, als eine Verquickung von Derbheit und Schönheit, von Gamaſche und Toga, von preußiſchem Militarismus und klaſſiſchem Idealismus anſehen kann. Die Seele griechiſch, der Geiſt altenfritzig, der Charakter märkiſch; — dem Charakter entſprach dann meiſt auch die äußere Erſcheinung. Das Eigentümliche dieſer Schadow-Typen war, daß ſich die Züge und Gegenſätze ihres Charakters nebeneinander in Gleichkraft erhielten, während beiſpielsweiſe bei Schinkel und Winckelmann das Griechiſche über das Märkiſche beinah vollſtändig ſiegte." So kämpfte ſich auch Schadow durch unabläſſiges Studium der Antike aus dem Rococo und der allegoriſch-ſymboliſchen Bilderſprache des 18. Jahrhunderts zu einer faſt klaſſiſchen Formenreinheit empor, die ſich vielleicht nirgends ſo deutlich ausſpricht als in ſeinen zahlreichen in farbiger Kreide und Aquarell ausgeführten Porträts, welche den Zeitraum von etwa 1800 bis 1830 umfaſſen. Ein Bildnis einer Tochter des Münzdirektors Schlegel in Waſſerfarben, welches dieſer Anzeige beigegeben iſt, giebt einen Beleg dafür. Noch glänzender in der Technik, noch plaſtiſcher in der Behandlung ſind der Studienkopf einer der drei Muſen, welche auf dem Vorhange des im Jahre 1817 abgebrannten Schauſpielhauſes dargeſtellt waren, und die Bildniſſe der Tänzerin Hieronima Scholz.

Von kunſtgeſchichtlichem Intereſſe ſind endlich noch zwei Entwürfe zu dem projektirten Denkmal Friedrichs des Großen aus dem Jahre 1797, deren einer, ganz im Geſchmack der Rococokunſt gehalten, den Helden zu Pferde im Koſtüme eines römiſchen Imperators auf einem tempelartigen Unterbau zeigt, während der andere bereits die hiſtoriſche Erſcheinung des Königs in realiſtiſcher Schlichtheit feſthält.

Bis jetzt hat die künſtleriſche Perſönlichkeit des alten Schadow immer einen ſpießbürgerlichen Zug gehabt. Zudem iſt ſein Verdienſt, wie Dobbert in ſeiner als Einführung dienenden Charakteriſtik des Meiſters hervorhebt, durch die Wirkſamkeit Rauchs in den Hintergrund gedrängt worden. Die Publikation kommt daher gerade zur rechten Zeit, um uns erkennen zu laſſen, daß an der Spitze der hundertjährigen Kunſtentwickelung Berlins, die wir heute überblicken, ein Mann von wirklich genialer Begabung und von jener Univerſalität des Könnens ſteht, die nur mit einem ſchöpferiſchen Genie verbunden zu ſein pflegt.

Adolf Roſenberg.

Bücherschau.

Altertümer von Pergamon. Das Heiligtum der Athene Polias Nikephoros von Richard Bohn, mit einem Beitrage von Hans Droysen. Mit 49 Abbildungen im Text und einem Atlas von 50 Tafeln. Berlin 1885, Verlag von W. Spemann. Fol.

Seit den Entdeckungen Stuarts und Revetts und ihrer Veröffentlichung der Altertümer von Athen ist die Art der Aufnahme antiker Trümmerplätze eine andere geworden. Technische Einzelheiten sind uns ebenso wichtig wie die Zierformen, seit man eingesehen, daß das Verständnis dieser auf der Kenntnis jener beruht. — Wenn man früher unter Gefahren aller Art sich begnügen mußte, aufrecht stehende Reste zu messen, ist es heute dem Forscher gegönnt, in die Tiefe einzudringen und den trümmerbedeckten Boden alter Städte oder gottgeweihter Stätten aufzudecken an Orten, wo bisher der Pflug ging, wo Waldeswildnis die Spuren verdeckte oder der Schutt wiederholter Ansiedelungen sich auftürmte. An solchen Orten hat der Architekt gelernt, aus einzelnen Bruchstücken ganze Gebäude wiederherzustellen, indem er, selbst die scheinbar unbedeutendsten Einzelheiten der Bearbeitung und Form beobachtend, den Platz zu finden wußte, den die betreffenden Werkstücke in dem Bauwerke eingenommen hatten.

Der vorliegende, zuerst erschienene II. Band der Altertümer von Pergamon giebt ein Bild solcher Thätigkeit. Eine Gebäudegruppe, das Heiligtum der Athena Polias Nikephoros, bestehend aus Tempel, Halle und Bibliothek, ersteht mit allen Einzelheiten vor unseren Augen, wiederhergestellt aus den spärlichsten Resten, welche, über einen weiten Platz verstreut, in mühsamer und vorsichtiger Arbeit durch Entfernung von Schutt und späteren Bauwerken an das Tageslicht gefördert wurden. Anschaulich wird in dem Werke der Trümmerplatz geschildert, gewissenhaft werden die Funde verzeichnet, und Schritt für Schritt können wir dem Gange der Untersuchung folgen, welche, auf ehrlichster und gründlichster Erwägung beruhend, mit zwingender Notwendigkeit das Endergebnis herbeiführt. Der Verfasser behandelt zuerst den Tempel der Athena Polias, dessen Unterbau so weit erhalten ist, um die Hauptabmessungen erkennen zu lassen. Den Ausgangspunkt aber für die Herstellung des Oberbaues bilden einige Architrave mit Tropfenregula, welche also über den Stil und über die Säulenweite gleichzeitig Aufschluß geben; dazu fanden sich einige Stücke von Triglyphen und vom Kranzgesimse, ferner etliche Säulentrommeln und Kapitälstücke, welche zwar weit vom Tempelplatze eingemauert waren, aber, nach Stoff und Maßen zum Übrigen stimmend, dem geübten Forscher genügten, um die Form der Säulen mit allen Einzelheiten festzustellen; der Tempel erweist sich als Peripteros von 10 zu 6 Säulen. Dieser Tempel, im 4. Jahrh. vor Christo erbaut, lag am westlichen Ende eines länglichen trapezförmigen Platzes, dessen Umgebung später, zur Zeit der pergamenischen Könige, eine Umgestaltung erfuhr. An zwei aneinanderstoßenden Seiten, im Norden und Osten, ist dieser Platz von Säulenhallen eingefaßt, an der West- und Südseite bildet der steile Abhang die Grenze desselben.

Die nördliche Halle, in einer Länge von 70 m und einer Tiefe von 10 m, lehnt sich an den höher aufsteigenden Berg; rechtwinkelig zu derselben läuft der Ostflügel etwa 40 m lang bei 5 m Tiefe; am Südende schließt dieser Flügel ab mit einem Propylon und einer Turmanlage. Diese Grundrißanordnung ist aus den Resten des Unterbaues zu erkennen; vom Aufbau fanden sich erst bei allmählicher Aufräumung des ganzen Platzes einige Stücke. Trotz der Geringfügigkeit der Überbleibsel und des erschwerenden Umstandes, daß die

Digitized by Google

zweigeschossige Halle gemischte Stilformen hatte, nämlich unten dorische und oben ionische und dorische, ist es durch genaue und stets erneute Beobachtung und Überlegung gelungen, die Anordnung des Aufbaues festzustellen. Der Aufbau zeigt in Form und Verhältnissen große Verwandtschaft mit der Stoa des Attalos in Athen. — Zu den interessantesten Bruchstücken gehören die Platten mit Trophäenreliefs, welche, zwischen die Säulen der oberen Ordnung eingesetzt, die Brüstung bildeten. Hans Droysen hat diesen Reliefs eine Abhandlung gewidmet. — Einen ergänzenden Teil der ganzen Anlage bilden die Bibliotheksräume. Dieselben liegen hinter der Nordhalle in der Höhe des Obergeschosses derselben und sind auch von hier aus zugängig; daß diese Räume der Aufbewahrnng von Büchern dienten, ergiebt sich wiederum aus verschiedenen baulichen Merkmalen.

Unter dem Eindrucke der wissenschaftlichen Bedeutung des vorliegenden Werkes, einer erschöpfenden Leistung, wie sie auf diesem Gebiete andere Nationen kaum geschaffen haben, dürfen wir die wenig künstlerische Behandlung der Tafeln nicht übersehen. Es handelt sich unter anderem um die grundsätzliche Frage, inwieweit es berechtigt ist, die Photographie in einem solchen Werke anzuwenden. Wenn bei der buchhändlerischen Marktware der Billigkeit wegen die Photographie als Lichtdruck oder Heliographie einen breiten Raum einnimmt, so war es bei dem vorliegenden Werke wohl das Streben nach möglichst treuer Wiedergabe, welches die Herausgeber zu einem mechanischen Mittel greifen ließ. Die photographische Treue ist aber doch nur eine sehr bedingte, und beispielsweise bleibt bei den eben erwähnten Trophäenreliefs die Wirkung weit hinter der Wahrheit zurück.

Gerade angesichts der wissenschaftlichen Gediegenheit dieses Bandes drängt sich uns der Wunsch auf, die in Arbeit befindlichen deutschen archäologischen Werke möchten auch in Hinsicht künstlerischer Behandlung mustergültige Unternehmungen werden. Wenn wir recht unterrichtet sind, so werden die Altertümer von Pergamon etwa 6 Bände füllen; zunächst soll der 5. Band erscheinen, gleichfalls Architektur enthaltend, und zwar das „Augusteum". Der erste Band soll Geschichtliches und einen umfassenden Ausgrabungsbericht geben, am längsten wird die Veröffentlichung des Altars mit seinen herrlichen Reliefs auf sich warten lassen. Seit 5 Jahren schon arbeiten geübte Bildhauer an der Zusammensetzung der Friese; gar manche Figur ist aus zahlreichen großen und kleinen Teilen wieder zu einem Ganzen zusammengewachsen, aber noch sind die Arbeitsräume gefüllt mit Bruchstücken und Stückchen. In welcher Weise dereinst diese Reliefs des Altars veröffentlicht werden sollen, ist noch nicht entschieden; die würdigste Art der Darstellung wäre wohl der Kupferstich. G. N.

Les Musées d'Allemagne, Cologne, Munich, Cassel, par Emile Michel. Paris 1886, Rouam. 4.

Mehr und mehr beschäftigen sich die Franzosen mit Deutschland. Kein Jahr vergeht, ohne daß nicht die eine oder andere Studie über deutsche Sitten, Zustände, Kunst oder Wissenschaft aus französischer Feder flösse. Häufig genug nicht aus ehrlichem Drang nach Belehrung, sondern nur um dem noch immer gepreßten Herzen oder der boshaften Zunge unserer Nachbarn Luft zu verschaffen, ausnahmsweise auch einmal, um gründlichem Studium zu genügen. Zu letzteren zählt erfreulicherweise das hier zu besprechende Werk. Hierzu mögen den Verfasser seine Beziehungen zu Deutschland, die unseres Wissens verwandtschaftlicher und freundschaftlicher Natur sind, von vornherein besonders befähigt haben; aber wir wollen es ihm dennoch ausdrücklich Dank wissen, daß er nicht trotzdem die Gelegenheit ergriffen hat, nach Gepflogenheit seiner Landsleute sich dadurch in Frankreich wohlfeile Lorbeeren zu pflücken, daß er über Deutschland hergefallen. Er weiß sogar — für einen Franzosen eine seltene Freiheit und Unbefangenheit des Blicks — der altkölnischen Malerschule Geschmack abzugewinnen, wenigstens einzelnen Meistern derselben, wie Stephan Lochner, Barthel Bruyn u. s. w. Auch läßt er den deutschen Autoren, die er zu citiren Veranlassung hat, volle Gerechtigkeit widerfahren, hebt namentlich die Verdienste Bode's hervor, ja geht in der Anerkennung für ihn und H. Riegel so weit, daß er deren Arbeiten über Rembrandt und Rubens zur Grund-

Digitized by Google

lage für einen größeren Teil seines Buches macht. Dazu kommen einige gute und eine Reihe leidlicher Illustrationen, die er seinem Buch mitgegeben hat. Das ist aber auch die Summe des Lobes, die wir ihm zu spenden vermögen.

Im übrigen bietet das Buch eine ziemlich würzlose Kost, wenigstens für unseren deutschen Gaumen. Das fühlt der Verfasser recht wohl selbst und spricht es auch in der Vorrede aus, nachdem er sich als Kunstschriftsteller zur konservativen Partei bekannt, über die vielen dunkeln Probleme unserer Zeit den Kopf geschüttelt, insbesondere über den Skeptizismus der jüngeren deutschen Schule sich beklagt und versichert hat, daß er oft seine eigenen Meinungen und Vermutungen zurückgehalten, um den Überfluß an Kontroversen nicht noch zu vermehren. Wenn er damit allerdings verschiedene sensationswütige Hypothesen meint, dann hat er ganz recht, wenn er dagegen die ehrlichen Bemühungen ernster Forscher mißachtet, die sich wohl zuweilen widersprechen, auch manchmal übers Ziel hinausschießen, wie dies in jeder aufstrebenden Wissenschaft nicht anders ist, dann hat er unrecht. Denn wo würden wir in der Kenntnis der Meister und ihrer Entwickelung, wo in der richtigen Bestimmung der Gemälde geblieben sein ohne die jüngere kritische Schule. Gleichviel, nachdem er auf Geltendmachung einer eigenen Meinung bescheiden verzichtet, sagt er: Nous savons bien qu'une telle prudence n'est plus guère de mise aujourd'hui, particulièrement en Allemagne. Trotzdem aber kann er seinem Wohlwollen gegenüber den altüberlieferten Namen nicht widerstehen, bespöttelt die Streitsucht der deutschen Kritiker und legt ein gutes Wort ein für die Glaubwürdigkeit der älteren Kataloge, die, wie er zwar zugiebt, oft leichtfertig verfaßt gewesen seien, aber „deren Attributionen gleichwohl auf alten Traditionen oder sogar auf formellen Beweisen beruhten". Er findet, daß das fortwährende Umtaufen und Gegenüberstellen der widersprechendsten Meinungen zuletzt das Anfertigen der Kataloge unmöglich mache, auch gänzlich die Freude daran verderbe, und konstatirt, daß er bei seiner langjährigen Bekanntschaft mit den deutschen Sammlungen schon wahren Hekatomben von Attributionen beigewohnt habe. Daran knüpft er Betrachtungen prinzipieller Art von wahrhaft rührender Simplicität. Z. B.: „Il y a des élèves qui, dans certaines oeuvres du moins, peuvent être facilement confondus avec leurs maîtres, et des maîtres aussi qui offrent entre eux bien des analogies, sans parler de ceux qui, par la diversité de leur exécution et la souplesse de leur talent, semblent avoir pris à tâche de dérouter la critique." Wie vorsichtig und wie beruhigend zugleich für alle, die nicht sehen gelernt haben und es auch für unnötig halten — nicht wahr?

Doch gönnt Mr. Michel zuweilen auch einem jüngeren Forscher das Wort, wie er denn zu den guten Leisen gehört, die zwischen den verschiedenen Meinungen einen Eiertanz aufführen, um ja niemand auf die Hühneraugen zu treten. Nur zuweilen läßt er seinem französischen Blute den Lauf und kühlt sein Mütchen, z. B. an der deutschen Gotik des Kölner Domes, den er einen Abklatsch der Kathedralen von Amiens, von Beauvais und der Sainte-Chapelle, voll kahler Nüchternheit, wenigstens in seinem Äußeren nennt. Dem Inneren dagegen läßt er einige Gerechtigkeit widerfahren und findet sogar, daß man — eine recht erfreuliche Entdeckung — die alten farbigen Fenster eines der Seitenschiffe Schülern Albrecht Dürers verdanke.

Doch es ist nicht möglich, dem weitschweifigen Werk hier in seinen Einzelheiten zu folgen, sondern wir können nur im allgemeinen konstatiren, daß es für Deutschland, abgesehen von einigen Illustrationen, nichts Neues bietet, überhaupt sich nur in alten ausgefahrenen Geleisen bewegt und, wenn es irgend einmal eine eigene Ansicht vorbringt, damit kein Glück hat, z. B. mit der Idee, die sich S. 57 am Schluß der Besprechung des Kölner Museums findet, Martin Schongauer habe sich längere Zeit in Köln aufgehalten, dort die Werke Stephan Lochners studirt und sich nach ihm gebildet. Auch schlägt sich Michel ganz unnötigerweise mit veralteten und längst widerlegten Ansichten, so S. 26 mit denen Waagens und Passavants, herum, wie er denn in vielen Beziehungen auf einem seltsam naiven, dilettantischen Standpunkte steht. Er wundert sich z. B. über die Befangenheit und Ungeschicklichkeit der Kölnischen Schule aus der Zeit vor Meister Wilhelm! Wo bleiben aber zu jener Zeit die Franzosen?

Digitized by Google

Bei seinem Respekt vor den althergebrachten Benennungen der Gemälde ist es denn auch kein Wunder, daß er sich zu Beginn seiner Auslassungen über die Pinakothek mit besonderem Eifer gegen den fatalen Neuerer Lermolieff wendet, dem er eine große Anmerkung widmet, in welcher er ihm Willkür, Unsicherheit der Methode und Pietätlosigkeit gegenüber den alten Meistern, verübt durch schlechte Illustrationen, vorwirft. Da hätte denn doch Herr Michel zunächst vor seiner eigenen Thüre kehren und die vielen inkorrekten Faksimiles der Malerbezeichnungen und die zum Teil sehr schwachen und irreführenden Abbildungen in seinem eigenen Werke weglassen sollen. Wie er denn noch nicht einmal Rembrandt und Frans Hals unterscheiden kann, indem er den allgemein bekannten Poeten Jan Krul von Rembrandt, Nr. 351 der Kasseler Galerie, als Frans Hals abgebildet hat, was wahrlich ein starkes Stück ist!

Alles in allem genommen hat E. Michel eine lange dünne Sauce an den Braten geschüttet, den ihm andere hergerichtet haben — französische Schönrednerei und Oberflächlichkeit!

δ

Zur Dürerforschung.

I.

Als Dürer ein Kapital von 1000 Gulden erspart hatte, wollte er dasselbe möglichst sicher anlegen und richtete deshalb im Jahre 1524 an den Rat der Stadt die Bitte, jene Summe anzunehmen und dieselbe mit 50 Gulden, d. h. mit 5 Prozent zu verzinsen (Campe, Reliquien, Seite 59; Dürers Briefe übersetzt von Thausing, Seite 51 ff.). Der Rat der Stadt war aber damals nicht gerade in Geldnot und vollends gegen eine so hohe Rente wollte er, wie Dürer selbst erwähnt, Kapitalien überhaupt nicht mehr annehmen; der Bittsteller sucht deshalb eine triftige Begründung für sein Anliegen und findet dieselbe darin, daß die Stadt Nürnberg selbst ihm bis dahin nur wenig zu verdienen gegeben. Was er von der Stadt erhalten habe, beziffere sich alles in allem nicht einmal auf 500 Gulden, wovon überdies kaum ein Fünftel „gewinnung“ gewesen sei. Was er an Ersparnissen besitze, habe er vielmehr alles durch Aufträge von auswärts erworben: „hab awch Wy Ich mit Werheit schreiben mag, die treissig Jor so Ich zu haws gesessen bin In dieser stat Nit umb fünfhundert gulden arbeit das je ein gerings und schimpflichs, Vnd dennecht von dem selben nit ein Fünfsteill gewinnung ist, gemacht, Sunder alle mein armuth dy mir weis' gott Jamer ist worde, um Fürschten Hern und ander frembde personen verdint und erernt also das Ich allein dyselben mein gewinnung Von den Frembden In dieser stat fertzer.“ Der Ausdruck Armut, mit dem hier Dürer sein Vermögen bezeichnet, hat zu der irrtümlichen Anschauung Veranlassung gegeben, der berühmte Maler habe auch noch zur Zeit, als er jene Eingabe schrieb, d. h. also fast sein ganzes Leben lang, mit Not und Sorge zu kämpfen gehabt. Nun aber wissen wir, daß in jener Zeit der Unterhalt eines Bürgers auf 50 Gulden veranschlagt wurde. Dürer konnte also damals, zumal er daneben noch in fast lastenfreiem Besitze zweier Bürgerhäuser und eines Gartens vor der Stadt war, nötigenfalls von den Zinsen seiner Ersparnisse leben, auch darf man nicht vergessen, daß er seit 1521 eine ihm vom Kaiser verliehene Leibrente im Betrage von 100 Gulden bezog. Von Dürftigkeit kann also nicht mehr die Rede sein. Unter solchen Verhältnissen erscheint das Wort Armut doch wenig gerechtfertigt. Thausing sieht sich deshalb veranlaßt, in den Anmerkungen zu seiner Übersetzung der Briefe Dürers wenigstens ein erklärendes Wort hinzuzufügen. Es ist dies um so nötiger, da das Wort „alle“, das Dürer vor „meine Armut“ gesetzt hat, deutlich genug durchblicken läßt, daß Armut sich auf einen etwas erheblicheren Besitz beziehen muß, und nicht etwa mit unserem „mein bißchen Armut“ in Parallele gesetzt werden kann. Der Herausgeber der Briefe sucht den Ausdruck begreiflicher zu machen, indem er bemerkt: „Armut figürlich für geringes Vermögen gebraucht“; daneben weist er dann noch, indeß ohne damit viel zu erklären, auf die Seite 136 vorkommende Wendung hin: „die Schuld, die ich zu Venedig gewonnen“, statt: die Summe,

die ich zur Bezahlung der Schuld gewonnen habe. Mit dieſer Worterklärung hat ſich Thauſing an jenem Orte begnügt. Das Auffallende des Ausdrucks wird aber dadurch nicht im mindeſten gemildert. Es erſcheint nach wie vor wenig berechtigt, ein wenn auch beſcheidenes, ſo doch nicht ganz unbeträchtliches Vermögen eine „Armut“ zu nennen. In ſeiner Dürerbiographie kann Thauſing deshalb nach Darlegung des Sachverhaltes (zweite Auflage I, Seite 151) nicht umhin, auszurufen: „So war es um das beſtellt, was Dürer ſelbſt ſeine Armut nennt, und was man ſeither allzu wörtlich verſtanden hat.“ Durfte aber Dürer einen Beſitz, wie er ihn damals ſein nennen konnte, überhaupt mit jenem Worte bezeichnen, ohne einen ſeiner wenig würdigen Eindruck hervorzurufen? Dem Dürerfreunde wird es deshalb erwünſcht ſein, wenn wir in ſachlicherer Weiſe, als dies Thauſing that, erklären können, wie Dürer dieſes Wort in die Feder kam, als er jene Eingabe niederſchrieb. Es läßt ſich nämlich, wie wir ſehen werden, wahrſcheinlich machen, daß der fragliche Ausdruck in jenem Zuſammenhang ſicher nichts beſonders individuell Gefärbtes an ſich hatte, um Dürers Vermögen möglichſt dürftig erſcheinen zu laſſen, ſondern daß der Bittſteller damit nur dem Sprachgebrauch ſeiner Zeit entſprechend ſein Hab und Gut als ein beſcheidenes bezeichnete, was er ja auch mit vollem Rechte thun konnte.

Das Wort Armut wird in jener Zeit in einer unſerem heutigen Sprachgebrauch ferne liegenden Bedeutung angewendet, wobei das Lateiniſche in nicht zu verkennender Weiſe von Einfluß war.

Pauper bezeichnet bekanntlich nicht gänzliche Mittelloſigkeit; wie das Wort eigentlich zu verſtehen iſt, zeigt am beſten die ſehr bezeichnende Gloſſe mediocris, die ſich dazu findet (vergl. das Gloſſar von Ducange). Dieſer Bedeutung des Adjektivums entſprechend, hat man bei paupertas nicht an abſoluten Mangel, ſondern an das Vorhandenſein eines nur mäßigen Auskommens zu denken, und zwar bezeichnet das Wort, worauf es hier vor allem ankommt, nicht bloß den Zuſtand als ſolchen, ſondern auch konkret den einen ſolchen Zuſtand bedingenden Beſitz. Bei Seneca ep. 87, 38 leſen wir: ex multis paupertatibus divitiae fiunt, und in den Digeſten 36. 1. 78, 12 heißt es von dem Ertrag eines kleinen Vermögens ex refectu paupertatis. Ferner hat nach einer regula ad monachos (Migne 88. 1038) aus der ſpäteren Merovingerzeit, worauf ich von befreundeter Seite aufmerkſam gemacht werde, der aufzunehmende Novize in betreff ſeiner Perſon und ſeines Vermögens am Altar zu ſprechen: ecce, domine, cum anima mea et paupertate mea, quidquid mihi donasti, tibi consigno et offero, et ibi volo ut sint res meae ubi fuerit cor meum etc. Hier neben anima könnte nun freilich die Gleichſetzung von paupertas mea mit res mea ausſchließlich mönchiſcher Anſchauung entſprungen ſein, dagegen verrät es einen ganz allgemeinen Gebrauch in dem berührten konkreten Sinne, wenn eine geiſtliche halbe Pfründe mit Armut bezeichnet wird, wie in einer Urkunde von Reims vom Jahre 1484: fundavit dimidiam praebendam seu paupertatem in ecclesia Remensi ad collationem capituli. Nun wird es uns gewiß nicht mehr überraſchen, wenn wir in einem Schreiben der Stadt Soeſt an die Stadt Paderborn vom Jahre 1545 den Ausdruck finden: Etliche Armut an Geld, Kleidern, Kleinodien ꝛc. Da nämlich die Eltern des Malers Aldegrever aus Soeſt in Paderborn geſtorben waren, ſo erſucht der Rat von Soeſt den von Paderborn, Aldegrever zu „den nagelaten Guderen ſyner elderen“ zu verhelfen, da dieſelben, wie es vorher in genauerer Angabe heißt: „etliche ermeit an Gelde, Cledern, Cleinodien und andere tytliche nerunge, gereide und ungereide, nagelaten“ hätten. (Archiv für Geſchichte und Altertumskunde Weſtfalens, herausgeg. von Wigand 1828. II, S. 333.)

Wenn wir den angegebenen Gebrauch von „paupertas“ und „Armut“ ins Auge faſſen, ſo wird uns die Düreriſche Wendung: „alle meine Armut habe ich bei Fürſten ꝛc. verdient,“ gewiß in einem ganz anderen Lichte erſcheinen. Dem Stifter jener halben Präbende in Reims wie dem Rat von Soeſt lag es gewiß ferne, mit jenem Worte einen etwas kläglichen Ton anſchlagen zu wollen, und ebenſowenig dürfen wir im Hinblick auf obige Beiſpiele dies bei Dürer vorausſetzen. Die angeführten Stellen nötigen uns vielmehr zu der Annahme, daß das Wort in jenem Zuſammenhang nur denſelben Eindruck gemacht haben wird, wie

ihn auf uns etwa die Wendung „mein ganzes beſcheidenes Vermögen“ machen würde, wenn ſie an Stelle von „alle meine Armut“ ſtände; jene Wendung würde aber ſicherlich jedermann am Platze finden, da Dürer keineswegs ein reicher Mann war [1]).

II.

Unter den Stellen, an denen Dürers und ſeiner Kunſt bei Zeitgenoſſen Erwähnung geſchieht, verdient wohl auch die folgende ans Licht gezogen zu werden, die, ſoviel ich ſehe, noch nirgends erwähnt iſt. In einem April 1520 aus Frankfurt an Wilibald Pirkheimer geſchriebenen Briefe des bekannten Cochläus, der trotz ſeiner humaniſtiſchen Richtung bald einer der erbittertſten Gegner der Reformation geworden iſt [2]), leſen wir Folgendes: commenda me, quaeso, on. Alberto Durer. Vidit heri consul eius apud me Hieronymum et melancholiam; multus nobis de eo sermo fuit. Miror autem, cur monumenta eius hic ita rara fuerint, et tum crebrae Lucae Hollandini picturae (natürlich gleich Stiche) in his nundinis. (Documenta literaria varii argumenti in lucem prolata cura Joh. Heumanni. Altorfii 1758, p. 47).

1505 war Dürers Frau ſelbſt auf der Meſſe in Frankfurt, wie wir durch einen ſeiner Briefe aus Venedig vom 6. Januar 1506 (Thauſing, Dürers Briefe S. 4) wiſſen. Aus obiger Stelle ergiebt ſich, daß er ſpäter, ſeinen veränderten äußeren Verhältniſſen entſprechend, einen „consul“, d. h. wohl einen ſtändigen Vertreter hatte, der ſeine Geſchäfte beſorgte. Von Intereſſe iſt es ferner, zu ſehen, wie ſein Hieronymus, wobei doch wohl an den „Hieronymus im Gehäus“ zu denken iſt, und ſeine Melancholie in ſo hohem Grade die Aufmerkſamkeit auf ſich zogen, daß Cochläus es für erwähnenswert hielt, dieſelben mit einem Bekannten beſehen zu haben. Leider verrät er uns nichts von dem Inhalt des längeren Geſpräches, das er bei dieſer Gelegenheit mit dem „consul“ Dürers über den Künſtler hatte. Hätte er dies gethan, ſo wäre vielleicht ſchon längſt das Dunkel aufgehellt, das noch immer gerade das Verſtändnis der Melancholie erſchwert.

Ein ſehr bemerkenswertes und kulturgeſchichtlich wohl zu beachtendes Zeichen für das Intereſſe, das man in weiten Kreiſen damals dem Kupferſtich und ſeinen Erzeugniſſen entgegenbrachte, iſt ferner die Notiz, daß die Blätter des damals bedeutendſten holländiſchen Stechers, des Lukas von Leyden,[3]) im Jahre 1520 in ſo großer Anzahl auf der Frankfurter Meſſe zu finden waren, wohin ſie ſicher nicht von Holland aus geſchickt worden wären, wenn man nicht auf größeren Abſatz hätte rechnen können. Nebenbei liefern die beiden obigen Thatſachen auch intereſſante Belege für die Art des damaligen Kunſthandels, ſowie für die Bedeutung, die in jener Zeit Frankfurt und ſeine Meſſe auch für den Vertrieb von Erzeugniſſen des Kunſtdruckes gehabt haben muß.

Erlangen. M. Zucker.

Notiz.

Der Fiſchmarkt zu Antwerpen, Ölgemälde von Hans Herrmann, liegt in einer Radirung von Fr. Krostewitz dieſem Hefte bei. Unſer Bericht über die Berliner Jubiläumskunſtausſtellung wird in einer der nächſten Nummern auf dieſes Bild Bezug nehmen.

1) Im Mittelalter wurden bekanntlich die Unterthanen oft mit „arme Leute“ bezeichnet, ein Gebrauch, der ebenfalls beweiſt, daß jenes Wort in ſeiner Bedeutung eine jetzt ganz aufgegebene Entwickelung genommen hatte. Das Wort arm in dem gewöhnlichen Sinne paßt hier vielfach ſo wenig, daß man auf die gewaltſame Ableitung von brachium verfiel und ſtatt „arme Leute“ „Armleute“ ſchreiben wollte.

2) Zu jener Zeit war er Dechant der Liebfrauenkirche zu Frankfurt am Main.

3) Den damals 26jährigen Meiſter, der hier als ebenbürtig neben Dürer genannt wird, lernte letzterer im nächſten Jahre auf ſeiner niederländiſchen Reiſe perſönlich kennen.

ALBERT FRISCH'S
Kunst-Anstalt und Verlag

in

BERLIN, W. 66. Lützowstrasse.

Farbenlichtdruck, Lichtdruck, Photographie, Photolithographie.

5 Schnellpressen. Grösste Leistungsfähigkeit. (8)

Durch den Farbenlichtdruck werden künstlerische Wirkungen erzielt, wie durch kein anderes chromographisches Verfahren und ist derselbe wegen seiner relativen Billigkeit sehr zu empfehlen.

Joseph Baer & Co.

Buchhändler und Antiquare

in Frankfurt am Main,

Rossmarkt 18.

Specialität in Kunst- und kunstgewerblicher Litteratur.

Neue Englische und Französische Publikationen zu Originalpreisen ohne Aufschlag,

meist bereits ein Jahr nach Erscheinen zu antiquarischen Preisen.

Grosses Lager von neuen und alten Werken,
Seltenheiten, kostbaren Einbänden und Ornamentstichen,

worüber regelmässig Kataloge erscheinen, die gratis und franco verschickt werden.

Auf Wunsch Ansichtssendungen.

Letzt erschienene Verzeichnisse unseres Antiquarischen Lagers:

Catalog 168. Malerei, Sculptur und Architectur.
„ 174. Costüme und Festliche Aufzüge. — Sport, Pferdekunde.
„ 177. Aeltere Architektonische Werke und Ornamentstiche. (6)
„ 178. Neuere kunstgewerbliche und architektonische Werke.

Von der diesem Hefte beigegebenen Radirung von F. Krostewitz nach dem Gemälde von Hans Herrmann

Der Fischmarkt zu Antwerpen

sind **Abdrücke vor der Schrift auf chinesischem Papier** à 2 Mark zu beziehen.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

DEUTSCHE RENAISSANCE

Eine Sammlung von Gegenſtänden der Architektur, Dekoration und Kunſtgewerbe unter Mitwirkung von Fachgenoſſen in Originalaufnahmen herausgegeben von

A. Ortwein, fortgeſetzt von **A. Scheffers.**

Heft 1—204 (1871—1886) à 10 Blatt Autographien. Fol. broch. à 2 M. 40 Pf.

Auch in 6 Bänden, jeder zu 30 Heften oder 300 Tafeln. Jeder Band koſtet in Calico geb. 85 M., in Halbſaffian 96 M.

Abt.

*I. **Nürnberg,** 10 Hefte, von *A. Ortwein.*
II. **Augsburg** und **Kreis Schwaben,** 5 Hefte, von *Leybold.* *[2. 4. 5.]
III. **Rothenburg a.T.,** 4 Hefte, v. *G. Graef.* *[2—4.]
IV. **Schloſs Bevern,** 2 Hefte, von *B. Liebold.* *[2.]
*V. **Höxter,** 1 Heft, von *B. Liebold.*
VI. **Mainz,** 4 Hefte, v. *W. Ohaus* u. *G. Heuſer.* *[2—4.]
VII. **Luzern,** Stadt und Canton, 3 Hefte, von *E. v. Berlepſch.* *[2 u. 3.]
VIII. **Merſeburg** und **Halle a. S.,** 5 Hefte, von *H. Schenk, C. Bummerſtedt, F. Berger* und *G. Heuſer* *[1.] und ein Ergänzungsheft von *H. Steffen.*
IX. **Heidelberg,** 3 Hefte, von *Eſtwein.* *[2 u. 3.]
*X. **Zürich,** 3 Hefte von *E. Berlepſch.*
XI. **Brieg,** 3 Hefte, von *P. Engel* und *M. Biſchof.*
* XII. **Hameln,** 3 Hefte, von *Dreker* und *Griesbach.*
*XIII. **Münden,** 3 Hefte, von *B. Liebold.*
*XIV. **Tübingen,** 2 Hefte, von *L. Theyer.*
XV. **Dresden,** 5 Hefte, von *P. Naumann, Möckel* und *Dreher.* *[3 u. 4.]
*XVI. **Wertheim,** 2 Hefte, von *G. Graef.*
*XVII. **Baſel,** 3 Hefte, von *W. Bubeck.*
XVIII. **München,** 6 Hefte, von *J. Stockbauer, H. Otte* und *L. Gmelin.*
XIX. **Berlin,** 3 Hefte, von *P. Engel* und *M. Biſchof.*
*XX. **Ulm,** 5 Hefte, von *L. Theyer.*
*XXI. **Landshut,** 6 Hefte, von *G. Graef.*
*XXII. **Köln,** 10 Hefte, von *G. Heuſer.*
*XXIII. **Baden-Baden,** 4 Hefte, von *L. Gmelin.*
*XXIV. **Hannover,** 2 Hefte, von *W. Bubeck.*
*XXV. **Celle,** 1 Heft, von *W. Bubeck.*
*XXVI. **Aſchaffenburg,** 2 Hefte, von *A. Niedling.*
*XXVII. **Hämelſcheburg,** 1 Heft, von *F. Dreher.*
*XXVIII. **Münſter,** 6 Hefte, von *W. Rincklake.*
XXIX. **Braunſchweig** und **Wolfenbüttel,** 6 Hefte, von *B. Liebold* und *G. Heuſer.* *[2 u. 3.]
XXX. **Gandersheim,** 1 Heft, von *G. Bohnſack.*
XXXI. **Verden** und **Stadthagen,** 1 Heft, von *E. Schreiterer.*
*XXXII. **Helmſtedt,** 1 Heft, von *C. Krämer.*
XXXIII. **Zwickau,** 2 Hefte, von *G. L. Moeckel* und *F. Dreher.*
XXXIV. **Bremen,** 5 Hefte, von *J. Mittelsdorf.* *[1—4.]
*XXXV. **Hildesheim,** 4 Hefte, von *E. Schreiterer* und *G. Heuſer.*
*XXXVI. **Paris,** Louvre-Muſeum, 1 Heft, von *G. Heuſer.*

Abt.

*XXXVII. **Stuttgart,** 1 Heft, von *F. Baldinger.*
XXXVIII. **Danzig,** 7 Hefte, von *E. Klingenberg* und *M. Biſchof.*
*XXXIX. **Gernsbach, Ettlingen, Mainau,** 1 Heft, von *H. Wallraff.*
* XL. **Lüneburg,** 3 Hefte, von *G. Heuſer.*
*XLI. **Hamburg,** 1 Heft, von *G. Heuſer.*
XLII. **Trier,** 2 Hefte, von Studirenden an der techn. Hochſchule zu Aachen unter Leitung der Profeſſoren *Ewerbeck* und *Henrici.*
XLIII. **Lübeck,** 5 Hefte von *Th. Sartori* u. *A. Scheffers.*
XLIV. **Colmar** und **Umgebung,** 4 Hefte, von Studirenden an der techn. Hochſchule zu Aachen.
XLV. **Coblenz** und **das Moſelthal,** 5 Hefte, von Studirenden an der techn. Hochſchule zu Aachen.
XLVI. **Magdeburg** und **Halberſtadt,** 3 Hefte, von *G. Heuſer.*
XLVII. **Die Plaſſenburg bei Kulmbach,** 1 Heft, von *F. Köberlein.*
XLVIII. **Erfurt** und **Heldburg,** 2 Hefte, von *G. Heuſer.*
XLIX. **Schloſs Gottesau,** 1 Heft, von *E. v. Csihak.*
L. **Mittelrhein,** 3 Hefte, von Studirenden an der techn. Hochſchule zu Aachen.
LI. **Torgau,** 6 Hefte, von Studirenden der Kgl. Kunſtakademie zu Leipzig unter Leitung des Profeſſors *A. Scheffers.*
LII. **Goslar,** 2 Hefte, von Studirenden der Kgl. Hochſchule zu Aachen unter Leitung des Profeſſors *Henrici.*
*LIII. **Breslau** und andere ſchleſiſche Orte. 7 Hefte, von *M. Biſchof.*
LIV. **Franken,** 5 Hefte, von Studirenden der techniſchen Hochſchule zu Aachen unter Leitung des Profeſſors *Ewerbeck.*
*LV. **Die Chorſtühle des Münſters zu Bern,** 1 Heft, von *C. Müller-Sommer.*
*LVI. **Schloſs Leitzkau,** 1 Heft, von *H. Ehlert.*
*LVII. **Frankfurt** und **Hanau,** 4 Hefte, von *J. Mittelsdorf.*
*LVIII. **Saalfeld** und **Koburg,** 2 Hefte, von *M. Biſchof.*
*LIX. **Mecklenburg,** Heft 1—4 (Roſtock) von Studirenden der Kgl. Kunſtakademie zu Leipzig unter Leitung von Prof. *A. Scheffers.*
LX. **Oſtfriesland,** Heft 1—5, von Studirenden der Kgl. Kunſtakademie zu Leipzig unter Leitung von Prof. *A. Scheffers.*

Von Abteilung XLII, XLIV, XLV, L, LII, LIV u. LX exiſtiren Separatausgaben in groſs Folio (Doppelformat), welche zu dem Preise von 3 M. pro Lieferung zu haben ſind, von Abteilung LIII u. XI eine Separatausgabe unter dem Titel: **Die Renaiſſance in Schleſien** (7 Hefte) cart. 20 M., desgl. von Abt. I (Nurnberg) u. Abt. XXII (Köln), geb. à 28 M.

Das Werk erſcheint in zwangloſen Friſten, ca. 16 Hefte im Jahr, und wird ca. 230 Lieferungen umfaſſen.

Einzelne Lieferungen werden nur, wenn Überſchuſs vorhanden, abgegeben. Die mit * bezeichneten Abteilungen ſind einzeln zu haben, ebenſo die in Parentheſe geſetzten Lieferungen.

Zur Ergänzung des Werkes dient:

Deutſche Renaiſſance in Oeſterreich.

Bisher erſchienen davon 17 Lieferungen à M. 2. 40, weitere 8—10 Lieferungen werden den Schluſs machen.

Druck von August Pries in Leipzig.

Digitized by Google

22. Jahrgang. Heft 2.

Hierzu Kunstchronik Nr. 6. Ausgegeben 18. November 1886.

HARVARD COLLEGE
DEC 6 1886
LIBRARY

Zeitschrift für Bildende Kunst

Herausgegeben von

Prof. Dr. Carl von Lützow.

Nebst

Kunstgewerbeblatt

Herausgegeben von

Arthur Pabst.

Mit dem Beiblatt: Kunstchronik.

Preis fürs ganze Jahr 28 Mark.

Einzelpreis dieses Heftes M. 3.—.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Berlin: W. H. Kühl, Jägerstraße 73.

1887.

Digitized by Google

Zeitschrift für bildende Kunst. Zweites Heft.

Inhalt.

Die kunsthistorische Abteilung der schwäbischen Kreisausstellung zu Augsburg. Von H. E. v. Berlepsch. S. 33. — Die Jubiläumskunstausstellung in Berlin. IV. Von Ad. Rosenberg. S. 40. — Scema novum. Studien zur Baugeschichte des Mittelalters. Von J. Reimers. I. (Forts.) S. 49. — Noch einmal der neue Belvedere-Katalog. Von C. v. Lützow. S. 54. — Bücherschau: Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen. Von W. v. Seidlitz. S. 58. — Bilderlese aus kleineren Gemäldesammlungen in Deutschland und Österreich. S. 60. — Die antiken Terrakotten, herausgegeben von Reinh. Kekule. Von Otto Benndorf. S. 61.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

†M. Schongauer, Madonna im Rosenhag. Kupferlichtbild von J. B. Obernetter in München. Zu S. 33. — Figur vom Schatzschrank der schwäbischen Kreisausstellung. S. 33. — Bildnis eines alten Mannes von Bernh. Strigel. S. 37. (Vorstehende Abbildungen sind nach Zeichnungen von H. E. v. Berlepsch angefertigt.) — Löwenmaske, Holzschnitzwerk. Italien, 17. Jahrh. S. 39. — Judas Ischarioth. Gemälde von Herm. Prell. Zeichnung von F. Boettcher. S. 40. — Schreibende Bäuerin. Aquarell von F. Skarbina. Zeichnung von F. Boettcher. S. 41. — Die Natur. Gruppe von G. Eberlein. Zeichnung von F. Boettcher. S. 44. — Italienerin mit einer Katze. Gruppe von E. Waegener, gezeichnet von F. Boettcher. S. 45. — Sieggekrönter Ruderer. Bronzestatuette von P. Breuer, gezeichnet von F. Boettcher. S. 47. — Der kleine Liebesgarten. Kopfleiste nach einem Stiche des Meisters mit den Bandrollen. S. 58. — †Straßenansicht von J. van der Neer, radirt von W. Hecht. (Aus der Bilderlese der kleineren Gemäldesammlungen Deutschlands ꝛc) Zu S. 60.

Kunstgewerbeblatt. Zweites Heft.

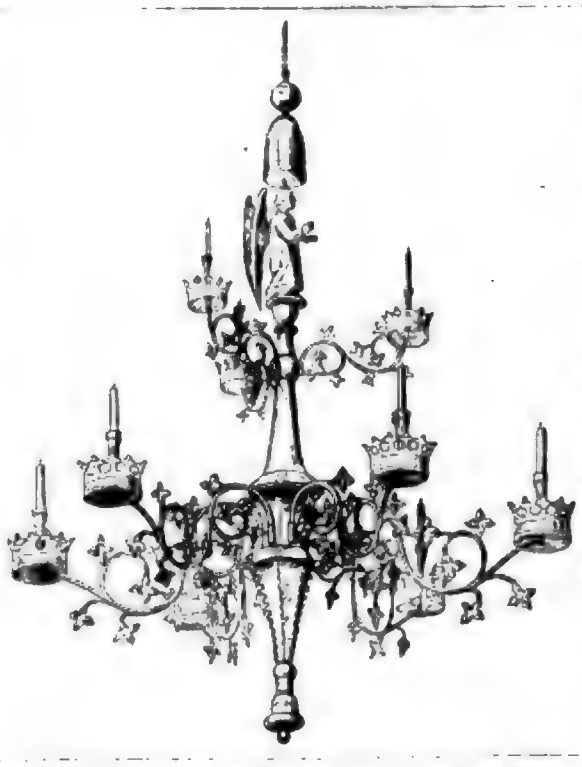
Inhalt.

Ein Schmuckstück aus der Hohenstaufenzeit. Von Friedrich Schneider. S. 21. — Beiträge zur Geschichte der Kunsttöpferei. IX. Fayencefabrikation zu Vegesack und Lesum. Von J. Focke. S. 25. — Möbel von Schloß Tratzberg. Von H. E. v. Berlepsch. S. 30. — Der im Jahre 1542 zu Wolfenbüttel erbeutete Silberschatz Herzog Heinrichs. Von C. A. v. Drach. S. 32. — Kleine Mitteilungen: Glasfenster für die Königl. Webeschule zu Krefeld. — Mülhauser Stickerei-Ausstellung. S. 37. — Vom Kunstmarkt: Die Auktion Felix. S. 38. — Düsseldorfer Centralgewerbeverein. S. 39.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

†Adlerkleinod im Besitze des Freiherrn von Heyl zu Worms. Radirung von P. Halm. Zu S. 21. — Kopfleiste (von einem venezianischen Kamin). S. 21. — Grabmal in Mainz. S. 24. — Kopfleiste (Aufnäharbeit in Seide, Gold und Silber auf grünem Atlas. Spanien, 16. Jahrh.). S. 25. — Punschbowle aus Lesum. Zeichnung von W. Weimar. S. 28. — Kopfleiste (gewebte Sammetborte. Italien, 17. Jahrh.). S. 30. — Waschständer, 17. Jahrh.; Stühle aus Schloß Tratzberg. Zeichnungen von H. E. v. Berlepsch. S. 30. 31. — Glasfenster für die Königl. Webeschule zu Krefeld Zu S. 37. — Kopfleiste (gewebte Sammetbrokatborte. Genua, 17. Jahrh.). S. 37. — Intarsiafüllung. Schweiz, um 1550. S. 40. — †Zwei Tafeln aus Steyners (Augsburger) Modelbuch. Zu S. 19.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.



Gotischer Kronleuchter aus Schmiedeeisen in der kath. Kirche zu Dortmund.

Mit Bezug auf das von Sr. Excellenz dem Minister der geistlichen und Unterrichtsangelegenheiten im Königreich Preussen, Dr. v. Gossler, erlassene

Rundschreiben an die kirchl. Behörden,

ihr Augenmerk auf die Erhaltung der kirchlichen Kunstdenkmäler und die Einführung der angehenden Geistlichen in das Verständnis der kirchlichen Kunstwerke zu lenken, habe ich mich entschlossen

bei Partiebestellungen von mindestens 10 Exemplaren

das allgemein als vorzügliches Unterrichtsmittel anerkannte Werk von

WILHELM LÜBKE

VORSCHULE ZUM STUDIUM

DER

KIRCHLICHEN KUNST

DES DEUTSCHEN MITTELALTERS

Sechste Auflage

Mit 226 Abbildungen. gr. 8. brosch. 6 Mark

für den auf die Dauer von 6 Monaten ermässigten Preis von nur

4 Mark

abzugeben. Jede Buchhandlung ist in Stand gesetzt, Bestellungen der Art (also nicht unter 10 Exemplaren) ungesäumt auszuführen.

Leipzig, 15. November 1886.

Hierzu drei Beilagen: eine von Julius Springer in Berlin, eine von F. Tempsky-Prag und G. Freytag-Leipzig, und eine von E. A. Seemann in Leipzig.

Digitized by Google

M. Schongauer pinx. [illegible]

MADONNA IM ROSENHAG

Nach dem Original in St Martin zu Colmar

Verlag v. E. A. Seemann Leipzig

Druck v. Fr. Feimng München

Digitized by Google

Digitized by Google

HARVARD COLLEGE
DEC 6 1886
LIBRARY.

Die kunſthiſtoriſche Abteilung der ſchwäbiſchen Kreisausſtellung zu Augsburg.

Von H. E. v. Berlepſch.

Mit Illuſtrationen.

Die Jubiläumsausſtellung (1876) des Münchener Kunſtgewerbevereins brachte zum erſtenmale eine in großem Maßſtabe organiſirte Abteilung mit Werken deutſchen Urſprunges, die vergangenen Jahrhunderten angehören. Seit jenen Tagen hat ſich die Sache in größerem oder kleinerem Maßſtabe bei mehreren Ausſtellungen, deren nachgerade in deutſchen Landen beinahe zu viel geworden ſind, wiederholt. Keine aber von all dieſen Rückſchau haltenden Ausſtellungen war im Stande, das Intereſſe der Kunſtfreunde in ſo hohem Maße anzuregen, wie die kunſthiſtoriſche Abteilung der ſchwäbiſchen Kreisausſtellung.

Das Gebäude ſelbſt, welches die geſammelten Kunſtſchätze barg, iſt in jenem Charakter gehalten, den wir wieder finden in den Faſſaden Elias Holls, des bekannten Augsburger Baumeiſters aus der erſten Hälfte des 17. Jahrh.: kräftige Maſſen ohne viel Detail, ſtarke Schattenwirkung der Geſimſe, knappes Maßhalten mit dekorativen Beigaben bei guten Flächenverhältniſſen. Der Bau wurde von Herrn Baurat Leybold in Augsburg projektirt und ausgeführt, liegt in einer reizend angeordneten Gartenanlage und wird künftig wahrſcheinlich zu einem Muſeum eingerichtet werden. Die Einteilung des Inneren iſt einfach und gut getroffen: ein ſtattlicher Mittelraum mit je zwei daran ſich ſchließenden, durch Oberlicht erhellten Seitenſälen. Die Zuführung des Lichtes von oben wirkt, nebenbei bemerkt, nicht immer günſtig für

Digitized by Google

die ausgestellten Kunstwerke, indem z. B. bei Kelchen und dergl., welche einen weit vorspringenden oberen Rand haben, manche der unteren Partien völlig in Schatten kommen.

Die dekorative Gestaltung der Innenräume mit ihren Groteskenplafonds, den durch ihre tiefe Modellirung ungemein kräftig hervortretenden Friesen, welche in reicher Abwechselung Festons und Medaillons, letztere mit den Bildnissen berühmter schwäbischer und besonders Augsburger Meister, zeigen, sowie die gelungene Aufstellung der verschiedenen Objekte (es waren ca. 5000 Nummern) rühren von dem Bildhauer J. v. Kramer in München, einem geborenen Augsburger, her, der auch das reizende Figürchen modellirte, welches den reichen Pavillon des Mittelraumes, den Schatzschrank, bekrönt[1]) (Siehe S. 33.). Und hier nun in diesen fünf Räumen lagen und standen die Produkte einer künstlerisch reichen Vergangenheit jenes kleinen deutschen Landes, das sich Bayerisch-Schwaben nennt. Die besten Kräfte deutscher Kunst und künstlerischen Gewerbes, sie haben auf diesem Boden eine Blüte von seltener Pracht und Schönheit entfaltet, und weithin erstreckte sich ihr Einfluß bis zum Rhein und den helvetischen Bergen.

Es kann nicht die Rede davon sein, hier ein detaillirtes Bild schwäbischen Kunstfleißes zu geben; aber wenn ich beispielsweise nur das eine Faktum anführe, daß im Jahre 1702 nicht weniger als 108, 1709 über 200, 1740 sogar über 250 Goldschmiedmeister in Augsburg thätig waren, so dürfte dies allein eine Illustration bieten von dem ehemals hohen Stande der Gewerbthätigkeit. Die angeführten Zahlen gehören Zeiten an, welche weit hinter der Blüteperiode liegen; um wieviel mehr mag diese selbst erst künstlerisch thätig gewesen sein!

Die kunstgewerbliche Seite der Ausstellung ist bereits an anderer Stelle[2]) gewürdigt worden. Hier werden wir nur der Bildwerke zu gedenken haben, die von Gebrauchszwecken völlig unabhängig sind.

Den vornehmsten Platz unter den kirchlichen Gemälden beansprucht unbedingt das Hauptwerk des Martin Schongauer, die Madonna im Rosenhag aus der St. Martinskirche zu Colmar. Zum ersten und wohl einzigen Male hat dieses Werk seinen ursprünglichen Platz verlassen, ausdrücklich, wie in dem Bericht des Colmarer Schongauervereins bemerkt wird, nur aus dem Grunde „um die Stadt, von wo des Meisters Familie stammte, sowie um diesen Martin Schoengauer, den Colmar mit Stolz als Maler und Begründer einer Schule unter seine Bürger zählt, zu ehren".

Das Bild ist bekanntlich nicht mit dem Handzeichen Schongauers, wohl aber auf der Rückseite mit der Jahreszahl 1473 versehen; im übrigen ist es so gut beglaubigt, daß über seine Echtheit kein Zweifel aufkommen kann. Zweifelhaften Ursprungs erscheint dagegen eine andere „Madonna im Rosenhag", im Besitze von Professor Sepp in München, welche sich ebenfalls auf der Ausstellung befand, obwohl sie den Vergleich zu scheuen gehabt hätte.

Das beigegebene Kupferlichtbild giebt Schongauers Meisterwerk, wenn man von einzelnen zu dunkel und unklar erscheinenden Partien absieht, in so genauer Darstellung wieder, daß wir einer eingehenden Beschreibung überhoben sind. Gleichwohl dürfte der

1) Das Verdienst, all diese Schätze zusammengebracht zu haben, und zwar mit einem bedeutenden Aufwand von Zeit und Mühe, gebührt dem Herrn Galeriekonservator von Huber und dem durch seine Bücherornamentik wohlbekannten Herrn F. A. Butsch, beide in Augsburg.

2) Vergl. Heft 1. Kunstgewerbeblatt S. 5.

Digitized by Google

Abdruck der überall zutreffenden Bemerkungen, welche Woltmann[1] an das Bild knüpft, an dieser Stelle manchem Leser willkommen sein.

In ihrer Herrlichkeit, und doch in lieblicher, menschlicher Nähe erscheint die Gottesmutter mit dem Kinde, etwas mehr als lebensgroß. Saftiges Grün, aus welchem rote Erdbeeren hervorleuchten, vertritt den Teppich zu ihren Füßen; an Stelle eines stolzen Throns und Baldachins, wie er auf damaligen italienischen Madonnenbildern vorkommt, ragt hinter ihrem Gartensitze eine dichte Rosenhecke, von Meisen und Stieglitzen bevölkert, empor, die sich von dem feierlichen Goldgrunde abhebt. Zwei Engel in blauen Gewändern halten eine schimmernde Krone mit Edelsteinen über ihrem Haupte. Zärtlich schlingt das Kind seine Ärmchen um den Hals der Mutter; ihr Haupt, dessen aufgelöstes Haar lang über die Schulter herabwallt, wendet sich zum Beschauer, gleichsam zur Andacht auffordernd vor dem göttlichen Knaben, der sich völlig unbefangen, nach der andern Seite blickend, an sie schmiegt. Ihr tiefer Ernst, der in leise Wehmuth hinüberspielt, zeigt, daß sie von dem Bewußtsein seiner Sendung erfüllt ist. Bei aller Herbheit ist dieser Kopf durch Seelentiefe und Majestät von erhabener Schönheit.

Das Bild verkündigt die lebhafteste Einwirkung der flandrischen Vorbilder, in der Formauffassung und Gewandung wie in der malerischen Behandlung; doch wir müssen der Bemerkung Lambert Lombard's Recht geben, daß Schongauer das schöne Kolorit seines Meisters Rogier nicht erreicht habe; die zeichnende Behandlung überwiegt auch im Gemälde, aber die Haltung desselben ist immerhin kräftig und harmonisch. Das realistische Streben, dem noch keine entsprechende Formenkenntnis zur Seite stand, hat den Meister zu einer allzugroßen Schärfe und Magerkeit in der Körperbildung geführt, namentlich bei dem Kinde, aber auch in den viel zu knöchernen Händen der Mutter. Die guten Hauptmotive der Gewandung werden durch die eckigen, kleinlichen Einzelheiten gestört. Die Übereinstimmung des Madonnenkopfes mit dem Typus des Rogier van der Weyden ist unverkennbar: hohe Stirn, niedergeschlagene Augen, längliches Oval.

Das Gemälde ist nicht untadelhaft erhalten. Längst durch den Dampf der Altarkerzen trübe geworden,[2] wurde es bald nach 1830 von einem gewissen Stadler in München mit Alkohol gereinigt und dabei in vielen Partien stark angegriffen. Maria trägt zu dem roten Mantel ein blasses lila-rötliches Untergewand. Dieser Ton kann kaum ursprünglich sein, am ehesten möchte man hier ein blaues Gewand erwarten, jedenfalls eine etwas andere Abtönung,[3] selbst die Motive des Faltenwurfs scheinen an einigen Stellen verändert zu sein. Auch sonst sind ganze Partien geflickt, der Kopf des Kindes hat gelitten, sein linker Unterarm ist dicker gemacht, noch ist der alte Umriß sichtbar. Besser ist der Madonnenkopf erhalten, aber vollkommen intakt sind nur Maria's Haare, die Engel mit der Krone und der Hintergrund.

Zu beiden Seiten der Madonna waren die Altarflügel aus dem Antoniterkloster zu Isenheim, jetzt dem Colmarer Museum angehörig, aufgestellt. Auf den Außenseiten zeigen sie die Verkündigung, links Maria, rechts den Engel in lebensgroßen Figuren, deren „Erhabenheit sich mit einer klaren Lauterkeit des Ausdruckes verbindet" (Woltmann). Die Innenseiten giebt unsere Abbildung wieder.

Maria, welche vor der Hecke auf blumigem Rasen kniet und das neugeborene Kind verehrt, ist ein Bild holdseliger Demut, während das nackte Knäblein, das aufmerksam emporblickt und die Zehen der Füßchen nach Kinderart in die Höhe richtet, den Kinderfiguren Rogiers van der Weyden im Motiv wie in der Behandlung gleicht. Das

1) Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß. Leipzig 1876.

2) Heinecken, Neueste Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen.

3) So behauptete schon Quandt. Waagen, Künstler und Kunstwerke in Deutschland, II, S. 318, widersprach; ihm schien die ganze Wirkung des Bildes ursprünglich auf die große Masse des Roten berechnet zu sein.

Digitized by Google

wallende Haar der Madonna ist außerordentlich schön, ohne Kleinlichkeit behandelt, die Modellirung mit den feinen grauen Schatten ist vorzüglich. Trotz des ungünstigen schmalen Formates ist die Bewegung anspruchslos und glücklich, trotz mancher knittrigen, unruhigen Partien in der Gewandung waltet hier eine wahre Größe des Stils. Auf der andern Tafel steht der heilige Antonius in feierlicher Ruhe, vor gemustertem Goldgrund, seine Züge sind edel, ja bei aller Milde großartig, der Bart ist meisterhaft behandelt, die rechte Hand gut gezeichnet und ausdrucksvoll. Ein Stifter [1]) im Ordenskleide kniet in kleinem Maßstabe ihm zu Füßen.

Ein nach demselben Meister benanntes Werk ist das sog. Schongauer altärchen von Ulm mit Darstellungen aus der Passion. Den Mittelraum nimmt die den Dimensionen nach bedeutendste Gruppe, die Kreuzigung ein, in Holz geschnitzt und bemalt. So trefflich die Köpfe und die Gewandungen zum Teil sind, — bei den nackten Partien hat sich der Schnitzer zuweilen mit der Anatomie auf Kriegsfuß befunden. Die Flügel enthalten äußerst minutiös durchgearbeitete Malereien, Christi Verspottung und Kreuztragung auf dem rechten, Pilati Handwaschung und die Scene am Ölberg auf dem linken Flügel, und außerdem die Darstellung der Grablegung unter der plastischen Gruppe des Mittelraumes. Die Komposition ist hier durchweg eine belebte, den Blättern der Schongauerschen Passion entsprechende. Der Versuch, dramatische Wirkung durch stark bewegte Figuren hervorzubringen, fällt gerade nicht immer günstig aus, es ist oft mehr ein Zerren als eine überzeugende Bewegung, ein Überschuß von Motiven, die nicht geeinigt sind, sich nicht einem Hauptmoment unterordnen. Immerhin aber ist das Altärchen eine sehr bemerkenswerte Schulleistung.

Martin Schongauer (geb. nach 1445, † 1488) ist bekanntermaßen seiner Abstammung nach ein Augsburger Kind. Sein Vater, der Goldschmied, wanderte indes aus und erwarb 1445 das Bürgerrecht zu Colmar.

Weiterhin begegneten wir auf der Ausstellung dem Hans Schüchlin oder Schülein von Ulm, 1468—1502; ein predellenartiges Bild, Christus und die Kirchenväter vorstellend, ist im Besitze von Prof. Sepp in München. Bedeutender als dieser nur nach dem Altar zu Tiefenbronn zu beurteilende Meister ist dessen Schüler und Schwiegersohn, Bartholomäus Zeitblom († 1518). Neben der klaren ruhigen Komposition zeichnet ein feines Gefühl für Formenbehandlung seine Bilder aus, die auch in der Farbe ein individuelles Gepräge tragen. So sind z. B. die Köpfe auf den Scenen aus dem Leben des heiligen Valentin von außerordentlicher Feinheit in der Zeichnung. Unter den in der Ausstellung befindlichen sechs dem Zeitblom zugeschriebenen Bildern ist eines, obwohl von Dimension nicht groß, doch als Malerei bemerkenswert. Es stellt die vier Kirchenväter St. Augustin, St. Gregor, St. Hieronymus und St. Ambrosius dar und ist kräftig und satt in der Farbe gehalten (im Besitz des Baron Mühlen zu Wiesbaden). Nicht minder leuchtend ist die Farbe an einem männlichen Porträt, datirt 1500, mit dem Alliancewappen der v. Welser- und v. Ungelterschen Familie.

Friederich Herlin, 1467 als Bürger von Nördlingen genannt, 1449 und 1454 zu Ulm thätig, war durch ein sehr treffliches, bezeichnetes Bild vertreten, datirt 1448 (Eigentum der protest. Kirchenverwaltung zu Nördlingen). Es ist das Hauptstück eines Familienaltars, in dessen Mitte, wie immer, die Darstellung der Madonna sich befindet, eine gut gezeichnete Gewandfigur in grünem, inwendig rot gefüttertem Mantel. Als Folie

1) Johann von Orliac, 1466—1490 Präceptor von Isenheim.

Digitized by Google

dient ihr ein reich gemuſtertes, ſeitwärts von Engeln gehaltenes Stück von Goldbrokatdraperie. Der Kleine greiſt mit den Händchen nach einem Buche, welches der ſeitlich links ſtehende St. Lucas, der Patron der Maler, hält. Dieſer Figur entſprechend findet ſich auf der entgegengeſetzten Seite die heilige Margareta. Links vorne kniet der Stifter, der Künſtler ſelbſt, mit vier Söhnen und entſprechend auf der andern Seite ſein Ehegemahl, angethan mit breiter gotiſcher Haube; hinter ihr, mit reichem Haarſchmuck weitere fünf weibliche Figuren, Töchter. Das Ganze iſt von tiefer kräftiger Farbenwirkung. Daß der Meiſter auf die Seite der Männer eine Eule, auf die der Weiber einen Fuchs ſetzte, muß wohl in einem Scherz ſeinen Grund haben, wie er ähnlich auf mittelalterlichen Darſtellungen oft zu finden iſt. Außer dieſem Altar fanden ſich noch weitere fünf Nummern vor, die demſelben Meiſter zugeſchrieben werden, darunter drei ebenfalls von Nördlingen ſtammend. Herlins Nachkommen waren daſelbſt während des ganzen 16. Jahrhunderts thätig.

Bildnis eines alten Mannes, von Bernhard Striegel.

Die Art des Leonhard Schäuffelin, eines geborenen Nürnbergers, war an einer ganzen Reihe von Bildern zu ſtudiren, deren bedeutendſtes eine Kreuzabnahme (Proteſtant.

Kirchenverwaltung zu Nördlingen) ist, sowohl der Dimension als der Auffassung nach; Schäuffelin zeigt hier schon ganz entschieden italienischen Einfluß, zumal in den Köpfen des Johannes und der Maria. Das Werk ist mit seinem Monogramme bezeichnet. In ebendemselben Besitze befinden sich weitere vier Bilder, welche, groß und einfach gehalten, einen mehr auf dekorative Wirkung abzielenden Eindruck machen, einzelne Heiligenfiguren (St. Nicolaus, St. Simpertus, Sta. Elisabeth, Sta. Barbara). Ernst und tief in der Stimmung ist ein kleines Bild, eine Kreuzigung, mit fein empfundener Landschaft (im Besitz von Jos. Weber in Augsburg). Eine Geburt Christi, im Besitze der Kirchenverwaltung Klein-Erdlingen, ist stark übermalt, zumal was die Figur des Donators betrifft, der ein schlecht gezeichnetes Gewand aus der Mitte des 17. Jahrhunderts trägt, in dieser Gestaltung also offenbar nicht von unserem Meister herstammen kann. Von besonderer Wichtigkeit für die schwäbische Kunst ist Schäuffelin als Illustrator. Die Ausstellung beherbergte ein auf Pergament gedrucktes Exemplar des „Tewrdank", den Schäuffelin bekanntermaßen illustrirte, und der 1517 zuerst in Nürnberg, 1519 dann in Augsburg bei Hans Schonsperger gedruckt wurde und in Summa 118 Tafeln enthält.

Ein von einem unbekannten Meister gemaltes, Herrn Dir. Hefner v. Alteneck gehörendes Porträt eines jungen schwäbischen Ritters gehört ebenfalls in diese Zeit und ist, was das Gesicht angeht, eine sehr tüchtige Leistung. Auffallenderweise fehlt dem Manne der Hinterkopf, offenbar das Resultat irgend einer Restauration.

Der von W. Bode der Vergessenheit entrissene und der Kunstgeschichte zurückgegebene „Meister der Sammlung Hirscher", Bernhard Striegel, figurirt im Kataloge mit 17 Nummern, einer Zahl von Leistungen, die wohl im Stande wäre, dem Beschauer einen Begriff von des Malers Können zu geben. Es sind indessen unter diesen 17 Nummern einige gleich von vornherein zu streichen, nämlich die im Besitze der Frau Streber zu München befindlichen Porträts einer Gräfin von Öttingen, welche ihrem ganzen Zuschnitt nach rheinischen Ursprunges sein dürften. Dagegen fehlen im Katalog zwei Nummern, welche dem Bernhard Striegel zugeteilt werden, nämlich zwei weibliche Porträts, der Familie des Freiherrn von Freiberg auf Haldenwang gehörend, welche, haben sie überhaupt mit Striegel etwas zu thun, sich als Leistungen aus dessen bester Zeit darstellen. Bemerkenswert ist, daß die auf dem einen Bilde dargestellte Frau den Schwanenorden trägt; beide Malereien gehören der vollendeten Renaissance an und weichen deshalb wesentlich von den übrigen als von Striegel herrührend bezeichneten Bildern ab. Ein als Ivo Striegel bezeichnetes, sehr gutes Bild stellt die Scene dar, wie das abgeschlagene Haupt Johannes des Täufers der Herodias präsentirt wird; diese spielt spöttisch tändelnd mit der Messerspitze auf der Stirne desselben. Es trägt die Bezeichnung:

Daß dieses Monogramm gefälscht ist, liegt bei einigermaßen scharfer Besichtigung auf der Hand. Mit dem Ivo Striegel, dessen Werke sich zum größeren Teile in Graubünden i. d. Schweiz vorfinden, hat das Bild ebenfalls nichts zu thun, wohl aber mit Bernhard. Den Trachten nach zu schließen, fällt der Ursprung des Bildes vor das Ende des 15. Jahrhunderts. Merkwürdig daran ist die lange gotische Spitz-

Digitized by Google

haube der weiblichen Figur, welche, die Schüſſel mit dem blutigen Kopfe tragend, ſich im Gegenſatz zu der ſpöttiſchen Herodias mit einem Ausdruck von Grauſen abwendet. Die Kopfbedeckung iſt nicht deutſch, ſondern franzöſiſch. (Das Bild beſitzt Herr Guido Entres in München.) Unzweifelhaft aber rührt eine ganze Reihe anderer Malereien von Bernhard Striegel her, ſo vor allem ein dem Memminger Stadtmagiſtrat gehörender doppelthüriger Altarſchrank, außen und innen bemalt, und verſchiedene Scenen, die mit der Geburt Chriſti zuſammenhängen, ſo z. B. die Reiſe der drei Weiſen — von denen bekanntlich ein jeder auf eigene Fauſt auszog und die ſich zufällig trafen — darbietend. Merkwürdigerweiſe ſind gerade an dieſem Werke die Außenſeiten der Flügel bei weitem beſſer erhalten als die inneren und zeigen eine Glut und Tiefe der Farbe, die, obwohl da und dort Anlehnungen an Zeitblom unverkennbar ſind, doch die Malweiſe dieſes Meiſters in einer Art weit übertreffen, in der Durchſichtigkeit der tiefen Töne nämlich, die, ohne glaſig zu erſcheinen, dennoch leuchtend und klar ſind. Das S. 37 wiedergegebene Porträt eines Böhlin (im Beſitz des Freiherrn von Lupin zu Illerfeld; im Katalog fälſchlich als Döhlin bezeichnet) iſt offenbar aus einem größeren Votivbilde herausgeſchnitten, denn außer dem Kopfe des alten Mannes bemerkt man eine Schar von Engeln, welche einen Gewandſaum umſchweben. Die Figur, zu welcher der Gewandſaum gehörte, iſt weiß Gott wohin geraten; wir haben es hier nur mit dem Fragment eines größeren Bildes vom Martinsaltare zu Memmingen zu thun. Charakteriſtiſch für Striegels Art iſt das Porträt des Grafen Joſef von Montfort, ſowie ein im gleichen Beſitze (Se. Durchl. Carl Egon Fürſt von Fürſtenberg zu Donaueſchingen) befindliches anderes Werk ſeiner Hand: St. Veit heilt einen Beſeſſenen.

(Fortſetzung folgt.)

Löwenmaske, Holzſchnitzwerk Italien, 17. Jahrh. Kunſtgewerbemuſeum in Berlin.

Judas Ischariot. Gemälde von Hermann Prell.

Die Jubiläumskunstausstellung in Berlin.

Mit Illustrationen.

IV. Berlin.

Obwohl die Berliner Künstler als die Arrangeure der Ausstellung die schönste Gelegenheit gehabt hätten, ihr Licht in vollstem Glanze leuchten zu lassen, entsprach das Resultat nicht der wahren Lage der Dinge. Die Kräfte der Berliner Künstler waren durch die Einrichtung und die Dekoration des Hauptausstellungsgebäudes, durch die Panoramen- und Dioramenmalerei und durch die gemalten und plastisch gestalteten Augenblicksscherze in der Vereinskneipe, der „Osteria", so vollständig absorbirt worden, daß sie für eine Vertretung ihres Ruhmes, soweit er für die Geschichtschreibung in Betracht kommt, nichts mehr thun konnten. Die Mehrzahl hatte geglaubt, daß Menzel, Knaus, C. Becker, Gussow, Thumann, Schrader, A. v. Werner u. s. w. die Sache schon besorgen würden, und so ist es gekommen, daß auch in Berlin die Alten nur notdürftig ihren Platz behauptet haben, soweit sie von den Jüngeren nicht ganz überflügelt worden sind. Das der Geschichte Angehörige hat aber, trotz seiner Überlegenheit über vieles Moderne, nicht die äußere Wirkung gehabt, wie das Neue, noch nicht vom Publikum Gesehene, was bei einer Ausstellung, die so große Ansprüche herausgefordert hat, nur natürlich ist. In einzelnen Punkten freilich hat die sogenannte „historische Abteilung" der anderen, welche die neuesten Arbeiten deutscher Künstler umfaßte, starke Konkurrenz gemacht. So hielten z. B. die vier in der letzteren ausgestellten Genrebilder von Knaus, das unruhig-bunte

Digitized by Google

„Förſterheim“, das „Gehetzte Wild“, eine Zigeunerin, die im Buſche ihr Kind ſtillt, der „Genügſame Weltbürger“, eine drollige Scene aus dem Kinderleben, und der auf Erledigung eines Geſchäftes wartende „Kolporteur“ keinen Vergleich mit den Meiſterwerken

Schreibende Bäuerin. Aquarell von J. Starbina.

der hiſtoriſchen Abteilung, dem „Leichenbegängniſſe“ in einem heſſiſchen Dorfe, dem „Gänſemädchen“ und der „Salomoniſchen Weisheit“ aus. Ein gleiches gilt von **Menzels** „Marktplatz in Verona“, welchem trotz zahlreicher feſſelnder Details und gut beobachteter Momente doch die Hauptſache fehlt: die überzeugende Wahrheit und die ſpezifiſch natio-

nale Charakteristik. Glücklicher war diesmal A. v. Werner, aber nicht auf demjenigen Gebiet seines Schaffens, zu welchem er sich am meisten berufen glaubt, dem der Historienmalerei, das durch eine verkleinerte und veränderte Wiederholung der Kaiserproklamation und das Kongreßbild vertreten war, sondern mit einem flott und weniger trocken als sonst gemalten Selbstporträt und mit einer humoristischen Scene aus dem letzten Kriege, dem Abschied eines kriegsgefangenen Franzosen von Weib und Kind, wobei freilich der Schwerpunkt in der scherzhaften Erfindung, nicht in der etwas flauen koloristischen Durchführung liegt. Fritz Werner hat es auf seinem figurenreichen Bilde aus dem Soldatenleben der Fridericianischen Zeit, „Marketenderin zwischen den Regimentern Dessau und Bayreuth", nicht zu einer einheitlichen Komposition bringen können. Die Hauptfigur, welche dem Bilde seinen Namen gegeben, verliert sich unter der Menge. Die Soldaten des Vordergrundes sind lebendig gezeichnet und plastisch herausmodellirt; was aber im Hintergrunde sichtbar wird, hat ein flaches, bleisoldatenmäßiges Aussehen. Die neuen venezianischen Bilder Karl Beckers: „Othello verteidigt sich vor dem Dogen gegen die Anklage des Brabantio" und eine „Venezianische Novelle", konnten sich ebenfalls mit dem berühmten „Karneval in Venedig" in der historischen Abteilung nicht messen. Sowohl in der Erfindung als auch in der Schwere des Kolorits und der Leblosigkeit der Zeichnung macht sich das Alter bemerklich. Solche Kostümstücke, bei denen die Wirkung wesentlich an der Oberfläche liegt, verlangen eine jugendfrische Hand, einen Pinsel, der graziös und kokett mit der Farbe spielt. Dagegen entwickelt sich die Technik Karl Gussows zu einer immer größeren Virtuosität. Man fand in der ganzen deutschen Abteilung kein zweites so glänzendes Farbenkunststück wie Gussows Bildnis einer Dame in mattgelbem Kleide, das, ganz licht gemalt, sich dennoch mit plastischer Energie von einem noch helleren Hintergrunde abhebt. Nicht minder plastisch ist das in einer ganz dunklen Tonart gehaltene Brustbild eines Herren, welches in Anbetracht der geistvolleren und tieferen Charakteristik jenem Damenporträt vorzuziehen ist. Daneben spielten die Bildnisse von Gustav Graef, Gustav Biermann, F. Encke, Graf Harrach und Max Koner trotz mancher koloristischen Vorzüge nur eine bescheidene Rolle, von den mittelmäßigen Arbeiten von Dielitz und Scheurenberg ganz zu schweigen. Am nächsten kommt Gussow der vortreffliche Zeichner Karl Stauffer von Bern mit dem Brustbild einer jungen Dame, welches einen großen Fortschritt in dem Schaffen des strebsamen Künstlers bezeichnet, der auch in einer Reihe radirter Bildnisse eine ungewöhnliche malerische Breite der Technik mit großer plastischer Darstellungskraft verbindet. Diese Blätter wirken in Berlin, wo die Radirung sich bisher am wenigsten durch malerische Freiheit ausgezeichnet hat, fast wie eine neue Offenbarung, um so mehr als sie ganz außerhalb der akademischen Lehre auf dem eigenen Acker des Künstlers erwachsen sind. Die derbe Deutlichkeit, mit welcher die Formen durchgebildet sind, wirkt freilich etwas trocken und phlegmatisch. Aber diese Eigenschaften scheinen von allem unzertrennlich zu sein, was in Berlin auf dem Gebiete der Malerei geschaffen wird. Sie lasten besonders schwer auf allen dekorativen und monumentalen Malereien, wofür u. a. zwei Friesgemälde für die Aula des Gymnasiums zu Bromberg, „Griechische Philosophen" und „Karls des Großen Besuch in einer Klosterschule" von Otto Brausewetter, Zeugnis ablegen. In diesem speziellen Fall ist freilich in Betracht zu ziehen, daß sich ein Genremaler nicht über Nacht zum Historien- und Monumentalmaler auswächst, was seine Auftraggeber hätten bedenken sollen. Selbst Otto Knille, dem doch eine ganz andere koloristische Kraft und ein ungleich größerer Adel

der Formensprache zu Gebote steht, hat sich in dem letzten der vier Friesbilder für die Universitätsbibliothek, die sämmtlich wieder zu sehen waren, von einem philisterhaften Zuge nicht frei zu halten gewußt. Zum Teil mag derselbe auch schon in der Aufgabe begründet gewesen sein, welche mit dem kulturgeschichtlichen „Epochenbilde" Kaulbachs eine fatale Ähnlichkeit hat. Auch in einem Märchenbilde, dem „Auszug der Zwerge" aus einer unterirdischen Höhle, hat Knille ebensowenig wie A. v. Heyden in einem Bilde aus gleichem Stoffkreise „Der verzauberte Schatz" den poetischen Schwung erreicht, der diese beiden Romantiker bisher ausgezeichnet hatte. Wie ein zweites Gemälde A. v. Heydens „Heureka" zeigt, ein alter Gelehrter bei Retorten und Phiolen, welchem der Tod ein warnendes Halt zuruft, sind alle diese Künstler zu sehr durch die Wiedergabe des Gegenständlichen in Anspruch genommen, als daß sich ihre Phantasie zu freien, idealen Schöpfungen erheben könnte.

Eine Ausnahme macht die Plafondmalerei für den Festsaal des Architektenhauses von Hermann Prell, eine Komposition von genialem Wurf, welche die siegreiche Kunst darstellt, die den Siegern im Wettkampf goldene Lorbeerkränze aus lichter Himmelshöhe herabwirft. Es ist ein Rätsel, daß dergleichen aus der nüchternen Schule Werner-Gussow hervorgehen konnte. Das Werk übertrifft an idealem Gehalt bei weitem die ebenfalls von Prell ausgeführten Wandfresken desselben Saales, die freilich unter den Einschränkungen ihrer Technik leiden, während das Deckenbild, in Öl auf Leinwand ausgeführt, den vollen Glanz der Farbe entfalten konnte. Daß Prell es ferner wagte, auch einen Schritt auf das Gebiet der Historienmalerei zu thun, ist ihm ebenso hoch anzurechnen. Mit seinem „Judas Ischarioth" (s. die Abbildung) hat er einen originellen Versuch gemacht, sich nach Form und Inhalt von der Schablone historischer Malerei, die sich am Ende mit den Momentbildern für illustrirte Zeitungen oder mit der Klassikerillustration identifizirt hat, frei zu machen. Bei Sonnenuntergang ist Judas mit zwei Hohenpriestern, welche ihn durch listiges Geldangebot zum Verrate an seinem Herrn bewegen wollen, einen grünen Hügel herabgeschritten. Dabei hat der Maler seinen Augenpunkt so tief gewählt, daß der Rahmen des Bildes die drei Figuren unterwärts abschneidet. Man mag diese Idee bizarr finden, aber die dadurch erreichte Wirkung ist eine außerordentlich starke, weil die Figuren dem Beschauer in eine unheimliche Nähe rücken. Der Kampf, der sich in dem Angesicht des rothaarigen Verräters abspielt, die teuflische Pfiffigkeit der Versucher gewinnen an Wahrheit und Lebendigkeit, und dieser realistische Eindruck ist keineswegs durch kleinliche Kunstgriffe erkauft, sondern ein sicheres Stilgefühl, das sich ebensowohl in den Bewegungen wie im Faltenwurf der Gewänder ausprägt, erhebt die Figuren in jene höhere Sphäre, die wir bei der historischen Malerei nicht missen wollen.

Auch auf anderen Gebieten der Malerei sehen wir Zeichen einer von der Schulrichtung unabhängigen Entwicklung, selbst auf jenem Gebiete, welches Menzel mit seiner starken, alle anderen mit sich fortreißenden Subjektivität beherrscht. Eine Episode aus der landesväterlichen Thätigkeit Friedrichs des Großen: „Der König überall!" von Robert Warthmüller — der Herrscher spricht Bauern bei der Kartoffelernte an — bleibt in Bezug auf Schärfe und Wahrheit der Charakteristik nicht hinter Menzel zurück, während das Kolorit jene freundlichen Wege einschlägt, welche zur Hellmalerei führen. Daß diese neue Richtung oder vielmehr diese neue Erkenntnis einer alten Wahrheit in Berlin zu gleichen Auswüchsen führen wird, wie in Paris, ist nicht zu befürchten. Das ist

Digitized by Google

wiederum ein Vorzug jenes nüchternen Charakters der Berliner Malerei. Im Gegenteil hat das Studium der Pariſer Art auf einen Maler, der früher zu Übertreibungen neigte, reinigend gewirkt, auf F. Skarbina. Anfangs ein Nachahmer Menzels, dann in Gefahr, ſich in die flachen Koketterien der Modemalerei zu verlieren, hat er durch Studien in Belgien und Paris eine größere Objektivität und zugleich eine ernſtere Vertiefung in das Studium menſchlicher Charaktere erreicht. Dafür ſpricht ſowohl die figurenreiche „Fiſchauktion", ein Motiv von Blankenberghe, auf welchem Bilde namentlich die Geſtalten der Fiſcher, die mit pfiffigen Mienen eine günſtige Konjunktur abwarten, fein und ſchneidig charakteriſirt ſind, als die mit der ungewohnten Arbeit des Briefſchreibens beſchäftigte Bäuerin, ein Aquarell, welches unſere Abbildung S. 41 wiedergiebt. Letzteres Bild iſt um ſeiner Technik willen inſofern bemerkenswert, als es uns den tröſtlichen Beweis liefert, daß unſere Aquarellmalerei den Abſtand, der ſie von den Franzoſen, Engländern und Italienern trennte, ſehr ſchnell ausgeglichen hat. An der Skarbina'ſchen Arbeit iſt noch beſonders anzuerkennen, daß der Künſtler bei einer Technik, welche ſo ſehr zu geiſtreicher Skizzenhaftigkeit verlockt, der Zeichnung und der plaſtiſchen Herausarbeitung der Formen jene Bedeutung gelaſſen hat, die von den Engländern mit vollem Recht betont wird. Freilich bezeichnet das Skarbina'ſche Aquarell noch nicht den Durchſchnitt deutſcher Leiſtungsfähigkeit auf dieſem Gebiete, ſondern nur einen Höhepunkt. Soweit das Material unſerer Ausſtellung in Betracht kommt, ſind nur noch die Aquarelllandſchaften von Rügen von Hans Bartels in München, auch einem Vertreter der jüngeren

„Die Natur". Gruppe von Eberlein.

Schule, und der „Blick auf Putbus“ und der „Sonnenaufgang am Gmundener See“ von Albert Hertel neben Skarbina zu nennen. Insbesondere ist in den außerordentlich leicht und flüssig behandelten Blättern von Bartels das Höchste an malerischer Wirkung erreicht, was die Ausstellung auf dem Gebiete des Landschafts-Aquarells aufzuweisen hatte.

Zu jenen jüngeren Berliner Künstlern, welche ihre Motive bei vollem Lichte und in freier Luft behandeln, gehören auch E. Henseler und Karl Hochhaus. Des ersteren „Roggenernte“ zeigt, daß man, um wahr zu sein, die harte Feldarbeit nicht schlechterdings von der häßlichen und unerquicklichen Seite darzustellen braucht, wie es die Franzosen mit Vorliebe thun, daß die Wahrheit vielmehr zwischen Millet, Courbet und Breton in der Mitte liegt. Es ist erfreulich, daß diese jungen Maler, wenngleich sich ihre malerische Technik zu immer größerer Freiheit, Leichtigkeit und Virtuosität entwickelt, niemals aufhören, in ihrem Empfinden Deutsche zu sein und, in diesem besonderen Falle, die gesunden, schlechthin poetischen Seiten des Landlebens auch unter der einfachsten Erscheinungsform zu finden. Hochhaus hat mit ungewöhnlichem Scharfblick für die krausesten Details das geschäftige Treiben auf der Werft des Stettiner „Vulkan“ beim Bau einer Panzerkorvette geschildert. Bei der grellen Sommersonnenbeleuchtung wirkt das Bild freilich mehr wie eine gute Illustration, und man kann billig fragen, ob nicht ein Gleiches mit Hülfe der jetzt so sehr entwickelten Augenblicksphotographie erreicht worden wäre. Aber selbst wenn wir nur die erstaunliche Fertigkeit des Zeichners anzuerkennen hätten, so wäre das schon genug in Anbetracht des Umstandes, daß unsere Malerei noch manchen Rest von technischer Unbeholfenheit abzustreifen hat, bevor sie zur Lösung der höchsten Aufgaben reif geworden sein wird. Wie sehr aber auch die Notwendigkeit der durch die Hellmalerei heraufgeführten Reaktion begründet ist, so wird die Malerei, von ihrer technischen Seite angesehen, ihre höchste Aufgabe doch immer in der Darstellung der Konflikte zwischen Licht und Schatten im Medium der Luft betrachten. Wenn unsere mechanischen Reproduktionsverfahren in der unheimlichen Weise fortschreiten, wie wir es in den letzten Jahren erlebt haben, wird jene Darstellung am Ende der letzte Zufluchtsort, aber auch die unangreifbare Domäne des Malers bleiben, da schließlich jede historische Scene, jedes Genrebild, jeder Landschaftsausschnitt nach dem Modell photographirt werden kann. Es kommt sogar schon heute oft genug vor, daß die Maler die Vorarbeit des Photographen nicht verschmähen. Was der letztere niemals wird erreichen können, ist jenes Spiel der Sonne mit der von Feuchtigkeit geschwängerten Luft, wie es z. B. Hans Herrmann auf seinem „Fischmarkt in Amsterdam“ geschildert hat, den unsere Leser bereits durch eine die koloristischen Wirkungen des Gemäldes treu wiedergebende Radirung von Krostewitz kennen gelernt haben. Herrmann, aus der Schule Oswald

Italienerin.
Bronzefigur von Ernst Waegener.

Digitized by Google

Achenbachs hervorgegangen, ist vor kurzem nach Berlin übergesiedelt. Mit großer Schnelligkeit hat sich dieser Künstler in wenigen Jahren zu einem Koloristen ersten Ranges entwickelt, durch Naturstudien, welche er in der Heimat des modernen Kolorismus, in Holland, gemacht hat. Seine Fischmärkte, seine regennassen schlüpfrigen Grachten mit lebendig gezeichneten Figuren in leuchtender Gewandung, seine Markthallen mit den reichen Gaben des Meeres und der Erde und dem Getümmel der Käufer und Händler sind Meisterwerke scharfer Beobachtung und feinster Tonstimmung, dabei breit, flüssig und keck behandelt, nicht altertümelnd, sondern modern im besten Sinne des Wortes. Sein „Fischmarkt in Amsterdam" ist bis jetzt die reifste Frucht seines Könnens: der Landschaftsmaler geht, wie es bei Oswald Achenbach der Fall ist, mit dem Figurenzeichner Hand in Hand.

Von den jüngeren Landschaftsmalern naturalistischer Richtung sind noch Kubierschky (jetzt in Leipzig) und Rathjen zu erwähnen, von gleichgesinnten Vertretern des Genres die Militärmaler Karl Röchling (eine Feldwache bei Saarbrücken 1870) und Georg Koch, dessen „Zweiundfünfziger bei Vionville" an Lebendigkeit der Darstellung den besten Arbeiten von F. Adam und Bleibtreu nahekommen. Derjenige Naturalist, welcher durch seine auf Pariser Boden erlernten Extravaganzen eine Zeitlang der Zielpunkt heftigster Kritik gewesen war, Max Liebermann, ist zur Zeit wieder in Berlin ansässig, wo er seine in Holland gesammelten Studien verwertet. Ob die nüchterne Atmosphäre Berlins ihn etwas zur Raison gebracht hat, oder ob die Besserung, welche sich in seinen „Amsterdamer Waisenmädchen" wie in dem „Tischgebet" in einem Bauernhause zeigt, nur vorübergehend ist, wird die Zeit lehren. Die genannten Bilder lassen jedenfalls erkennen, daß Liebermann von seiner Ansicht, daß alle Menschen mit einer schwarzen oder braunen Sauce übergossen sind, zurückgekommen ist. Die Schärfe seiner Charakteristik und die Vorliebe für häßliche Modelle lassen sich dadurch eher ertragen, und man läßt der Energie seiner Darstellung Gerechtigkeit widerfahren. Auf dem Gebiete der Kleinmalerei haben Ehrentraut und Fedor Poppe wieder vortreffliches geleistet, insbesondere der letztere mit einer figurenreichen Gartenscene aus der Rococozeit, dem Besuch eines Kardinals im Palazzo Borghese, einem kleinen Juwel pikanter Färbung und geistreicher Zeichnung. — Unter den jüngeren Landschaftsmalern haben sich Konrad Lessing, der die großartige Auffassung seines berühmten Vaters mit Glück auf Naturporträts aus dem Harz überträgt, und Rudolph Schuster während der letzten Jahre eine angesehene Stellung errungen. Des letzteren Spezialität besteht in der Schilderung unserer deutschen Gebirge zur Winterszeit. Bald wählt er seine Motive aus der sächsischen Schweiz, bald, wie jetzt, aus dem Riesengebirge, und es gelingt ihm dabei die Lösung einer schwierigen Aufgabe, nämlich der schneebedeckten Gebirgslandschaft koloristische Reize abzugewinnen und zugleich unter der Schneedecke die charakteristischen Formen des Gebirges zu betonen. In einer „Scene aus dem Hochgebirge" mit einer Staffage, welche die letzten Augenblicke eines Verunglückten im Beisein des schnell herbeigeholten Geistlichen darstellt, hat Graf Harrach von neuem bewiesen, daß der Schwerpunkt seiner reichen Begabung nach wie vor in der Landschaft zu sehen ist. Auf verhältnismäßig kleinem Raum hat er die erhabene Einsamkeit der majestätischen Gebirgsnatur im Gegensatz zu menschlicher Nichtigkeit ergreifend geschildert. Bennewitz von Loefen, Scherres, E. Fischer, A. Leu, H. Gude und Luise Vegas-Parmentier haben sich auf dem einmal erreichten Niveau mit Ehren behauptet, während H. Schnee und Paul Flickel

Digitized by Google

erfreuliche Fortschritte in bezug auf größere Ruhe des Kolorits und der Lichtwirkungen gemacht haben.

Die Berliner Plastik haben wir in ihren monumentalen und dekorativen Leistungen zum Teil schon früher gewürdigt. Wir geben hier nur noch eine Probe von der plastischen Ausschmückung der Kuppelhalle in der Abbildung von Eberleins reizvoller Gruppe der „Natur", welche wegen ihrer meisterlichen Formenbehandlung und geschlossenen Komposition den größten Beifall gefunden hat. Diese Thatsache ist zugleich bezeichnend für den gegenwärtigen Charakter der Berliner Bildhauerkunst. Die Traditionen der Rauchschen Schule sind in ihrer Allgemeingiltigkeit durch die Genialität eines einzigen Mannes so erschüttert worden, daß man ihre Spuren unter der jüngeren Generation kaum noch vorfindet. Wo sich heute Keime verheißungsvoller Entwickelung zeigen, führt ihr Ursprung fast immer auf Reinhold Begas zurück. Die Befürchtung, daß seine malerische Richtung, welche wegen ihrer bestechenden Wirkung so leicht zur Nachahmung und zur Manier verlockt, bald eine wüste Formlosigkeit herbeiführen würde, ist glücklicherweise nicht eingetroffen. Auswüchse und Übertreibungen, zu denen wir die kolossale Gruppe von Max Klein, eine Sündflutscene, in welcher Männer, Frauen und Tiere zu einem unentwirrbaren Klumpen zusammengeballt sind, zu rechnen haben, kommen nur ganz vereinzelt vor. Die Antike — und darin wird die Überlieferung hoch gehalten — bleibt immer der Regulator überschäumender Jugendkraft. Gegen R. Begas bildet Albert Wolff ein Gegengewicht, freilich nicht mehr durch seine eigenen Arbeiten, die allgemach in die akademische Schablone hineingeraten sind und von dem Schöpfer des „Löwenkämpfers" nicht mehr viel zeigen, sondern durch seine Schüler, deren erster, Fritz Schaper, selbst wieder ein Schule bildender Meister geworden ist. Die Ausstellung bot das interessante Schauspiel eines Wettkampfes zwischen ihm und R. Begas, und zwar handelte es sich um eine der bedeutsamsten Aufgaben, die einem Bildhauer unserer Zeit gestellt werden kann, um eine Büste des Fürsten Bismarck. Beide Meister sind frei ihrer Individualität gefolgt. Schaper hat uns die geschichtliche, man möchte sagen schlicht menschliche Erscheinung fixirt, wie sie sich alltäglich giebt, diesmal in bürgerlicher

Sieggekrönter Ruderer. Bronzestatuette von Peter Breuer.

Digitized by Google

Tracht. Begas hat dagegen den gewaltigen Genius in dem Augenblicke, wo er, von dem Feuer der Begeisterung durchglüht, einen Gegner niederschmettert oder seine Pläne durchkreuzt, den über gewöhnliches Menschenmaß hinausragenden Heros verkörpert. Diese Büste wie die übrigen ausgestellten Arbeiten von R. Begas, besonders jene köstliche, vor zwanzig Jahren entstandene Marmorgruppe, Pan, der die Psyche tröstet, lehren uns, wie diese malerisch-naturalistische Richtung auf sorgsame Durchbildung aller Formen bedacht ist, wie darauf eigentlich ihre Hauptwirkung begründet ist. Das zeigt sich noch deutlicher in den Arbeiten von Karl Begas, in der geistvollen Marmorstatue des Architekten Knobelsdorff für die Vorhalle des Museums wie in der Gruppe Silen und Bacchus. Wie sehr auch Schüler und Nachahmer daran festhalten, sehen wir ferner an der naturgroßen Gruppe von Ludwig Manzel, einer blinden Blumenverkäuferin am Wege mit ihrem Kinde, an der ungemein sorgfältig, mit feinstem Naturgefühl behandelten Figur eines nackten Fischerknaben von F. Zadow, an der Büste des Grafen Stolberg-Wernigerode von Walter Schott, an der Marmorbüste einer Madonna von C. A. Bergmeier und ganz besonders an der Bronzefigur einer Italienerin, die einem Kätzchen zu trinken giebt, von Ernst Waegener (s. die Abbildung). Das von köstlichem Humor durchströmte, fein bewegte Figürchen giebt uns handgreiflichen Beweis, daß unsere Kleinplastik sowohl was die Beschaffung der passenden Modelle als was die Ausführung in Bronze betrifft, nicht mehr hinter der italienischen zurückbleibt, und daß sie selbst mit Bezug auf graziöse Durchführung eines Motivs mit der französischen wetteifern kann. Eine nicht minder vortreffliche Leistung der Kleinplastik ist die Bronzestatuette eines sieggekrönten Ruderers von Peter Breuer, einem jungen Künstler, der von München nach Berlin gekommen ist (s. die Abbildung). Man sieht daraus, daß auch unsere Plastik den philiströsen Anstrich zu verlieren beginnt, daß ihre Vertreter einen freien Blick über die Mauern akademischer Beschränkung hinaus gewonnen haben und sich neue Stoffgebiete erobern. Auch die kühn erdachte, äußerst dramatische, nur in der Formenbehandlung zu dekorative Gruppe des auf dem Rosse festgebundenen, von Wölfen überfallenen Mazeppa von Ludwig Klinck, der erwachte Löwe von Heinrich Kiesewalter und der sterbende Vater des Spartakus am Kreuz, den eine junge Frau beweint, von M. Lock sind tüchtige Werke der naturalistischen Richtung. Im Porträt kommen übrigens beide Richtungen, die ältere wie die jüngere, am nächsten zusammen. Das sehen wir namentlich an den Büsten Richard Wagners und des Philosophen Zeller von F. Schaper, von denen besonders die letztere ein Meisterwerk feinster geistiger Belebung ist. Von Arbeiten jüngerer Künstler sind dann noch der die Waffen seines Vaters findende Theseus von Martin Wolff und der seine Schwester verteidigende Sabiner von Joseph Uphues zu nennen. Die Gruppe des letzteren zeichnet sich ebensosehr durch wirksamen Aufbau und dramatisches Leben als durch ein feines, an dem Studium der Antike geläutertes Formengefühl aus. Ein gleiches kann man von der kolossalen Gruppe von Johannes Pfuhl „Theseus rettet die Lapithenfürstin Hippodameia aus den Händen des Centauren Eurytion“ nicht sagen. Abgesehen davon, daß die Gruppe von keiner Seite einen völlig befriedigenden Eindruck macht, ist die Formenbehandlung trocken und die Aktion nicht lebendig genug. Besser war die ältere Schule durch die Arbeiten von J. Moser (Amor von einer Nymphe seiner Waffen beraubt), Ernst Herter (sterbender Achilles und Aspasia) und J. Franz (Statue des Prinzen Friedrich Karl) vertreten.

Adolf Rosenberg.

Digitized by Google

Scema novum.

Studien zur Baugeschichte des Mittelalters.

Von J. Reimers.

I.

Gallia Gothica.

(Fortsetzung.)

So hat man auch in der ersten Finderfreude die Nachricht des Burkhard de Hallis über die Stiftskirche St. Petri zu Wimpfen im Thal bei weitem überschätzt und hat Folgerungen daraus gezogen, ohne zu prüfen, ob die Prämissen richtig waren, ohne zu prüfen, ob der Beweis, den man in dieser Nachricht zu finden meinte, denn auch wirklich in derselben enthalten sei.

Der Neubau der Kirche beginnt auf Befehl des Abtes Richard de Dietenheim im Jahre 1259 [1]) und ist bis 1278 vollendet, da Richard von Dietenheim in diesem Jahre stirbt. Durch diese Daten sind die äußersten Grenzen der Bauzeit der Kirche festgelegt. Der Chronist Burkhardus de Hallis stirbt 1300. Es ist also die Chronik ein zeitgenössischer Bericht. Die betreffende Stelle lautet: Monasterium a Reverendo Patre Crudolfo praefato constructum, prae nimia vetustate ruinosum ita ut jam in proximo ruinam minari putaretur, diruit, accitoque peritissimo Architecturae artis Latomo, qui tunc noviter de villa Parisiensi e partibus venerat Franciae, opere francigeno Basilicam ex sectis lapidibus construi jussit: idem vero artifex mirabilis architecturae Basilicam yconis sanctorum intuset exterius ornatissime distinctam Fenestras et Columnas ad instar anaglici (anaglyptici) operis multo sudore et sumtuosis fecerat expensis, sicut usque hodie in praesens humano visui apparet: Populis itaque undique advenientibus, mirantur tam opus egregium, Laudant artificem venerantur DEI servum Richardum, gaudent secum vidisse, nomenque ejus longe lateque portatur, et a quibus non agnoscitur saepius nominatur.

Das Bauwerk ist bis auf den heutigen Tag im ursprünglichen Zustande erhalten, nur die Vollendung der drei westlichen Strebebögen an der Südseite ist eine Zuthat unseres Jahrhunderts. Die beiden Westtürme sind aus dunklem Schieferbruchstein in romanischem Stile aufgeführt, während die übrige Kirche in regelrechten Quadern, aus gelbem Sandstein, den frühgotischen Stil zeigt. Nach dem Berichte des Chronisten müßte man nun annehmen, daß die ganze Kirche abgebrochen sei; dem widersprechen aber die romanischen Westtürme. Es wird daher der Bericht sehr sorgfältig auf seinen Wert zu prüfen sein. Wäre vielleicht die alte Kirche abgebrochen und die neue mit den Westtürmen im romanischen Stile begonnen, so würde diesen Umstand der Chronist gewiß erwähnt haben. Es ist dieser Vorgang aber auch schon deshalb nicht anzunehmen, weil diese Türme bis zum Helm hin aus einem Guß sind; man würde also zuerst die Westtürme vollständig fertig gestellt haben, was indessen jeder Baugewohnheit widerspricht. Wir können demnach nur annehmen, daß diese beiden Türme einem früheren Bau angehörten; daß aber auch dieses der Chronist mit Stillschweigen übergeht, beweist, daß der Bericht nur mit großer Vorsicht als eine Quelle für die Baugeschichte der Petrikirche aufzunehmen ist. Es lag aber auch nicht in der Absicht des Chronisten, eine Baubeschreibung zu geben, sondern er wollte den Richard de Dietenheim feiern, unter dessen Leitung ein solch herrlicher Bau entstanden, und in solchen Fällen darf man es

1) Copialbuch des Ritterstiftes Wimpfen.

2) Schannat, Vindemiae literariae 1723. Coll. II. No. VI; Burckhardi de Hallis chron. eccles. collegiatae S. Petri Wimpiniensis, p. 57 ff.

Digitized by Google

mit einem derartigen Bericht nicht so genau nehmen. Zahllose Beispiele beweisen, wie solche Chronisten zu Übertreibungen geneigt sind. Berichtet doch der Abt Suger von St. Denis in behaglicher Breite über den Umbau der Kirche daselbst, wie beim Legen der Fundamente der Westseite alle Großen des Reiches zugegen gewesen seien und Schmuck und Edelsteine in die Fundamentgruben geworfen haben. Die Fundamente aber sind so schlecht ausgeführt, daß die Westfaçade zum großen Teil erneuert werden mußte, und Viollet-le-Duc bemerkt mit Recht, daß hier Suger übertreibt, da es sonst viel verständiger gewesen wäre, für die Edelsteine sich die nötigen Mittel für eine gute Bauausführung zu verschaffen.

Vor allen Dingen dürfen wir aus dem Berichte nicht folgern, daß der Baumeister ein Franzose war. — Der ganze Bau trägt den Charakter der deutschen Frühgotik, deutsch ist vor allem der Plan, der einfache polygonale Chorschluß. Der Chronist sagt von dem Baumeister, qui tunc noviter de villa Parisiensi e partibus venerat Franciae. Wir werden demnach einen deutschen Baumeister anzunehmen haben, welcher Studien in Frankreich gemacht hat, wie ja auch einzelne Details, wie z. B. die Arkatur der Strebebögen, französische Vorbilder wahrscheinlich erscheinen lassen. Wäre der Baumeister ein Franzose gewesen, so würde derselbe gewiß einen Chorumgang angelegt haben und das ganze Werk in viel höherem Grade den französischen Charakter tragen. Aber der Baumeister denkt deutsch, der eigentliche Charakter der französischen Gotik ist ihm nicht klar geworden, er hat in Frankreich „Motive gesammelt", eine Art Studien zu machen, welche ja auch heutzutage leider noch beliebt ist.

Ein weiterer Beleg dafür, daß der Baumeister kein Franzose war, ist der Umstand, daß das Strebewerk bis in unser Jahrhundert unvollendet geblieben ist. Die drei westlichen Strebebögen der Südseite sind erst in diesem Jahrhundert ausgeführt, obwohl dieselben ursprünglich mit geplant waren. Letzteres ergiebt sich aus der Anlage der Strebepfeiler, deren obere Teile neu zu ergänzen waren, um die Bögen aufnehmen zu können. Eine solche Unvorsichtigkeit würde um die Mitte des 13. Jahrhunderts kein französischer Baumeister begangen haben; wohl aber konnten einem Deutschen um diese Zeit die Strebebögen mehr als ein Zierat, denn als ein notwendiges Konstruktionsglied erscheinen, dessen Fehlen für die Stabilität des Baues ohne Belang war. Lange genug allerdings haben die Oberwände dem Gewölbeschub widerstanden, bis sie endlich zu weichen anfingen und man genötigt war, 1853 einen und darauf 1861 die beiden andern der fehlenden Strebebögen anzubringen, welche jedoch keine Arkatur, sondern Maßwerk erhalten haben. Wenn wir diesen Erwägungen nun noch hinzufügen, daß vor dem Bau bereits der gotische Stil in Deutschland an großen Bauten in Köln, Magdeburg u. s. w. vorkam, also hinlänglich bekannt sein mußte, so wird allein aus diesen sachlichen Gründen schon davon abgesehen werden müssen, anzunehmen, als habe der Chronist mit dem Worte opere francigeno die Gotik gemeint. Mehr aber noch, als diese sachlichen Erwägungen, spricht dagegen der Sprachgebrauch. Einmal ist uns aus der Zeit kein Kollektivname bekannt, der das in sich begreift, was unsere Bezeichnung Gotik besagt, und es ist nicht anzunehmen, daß man einen solchen gehabt hat, da zwischen den Einzelmomenten, welche wir zusammen mit dem Kollektivnamen Gotik bezeichnen, Jahrhunderte der Entwickelung liegen, eine Thatsache, welche die Annahme, als habe man das Bewußtsein von einem besonderen Stile gehabt, vollständig ausgeschlossen erscheinen läßt. Hätte man aber damals einen solchen gehabt, so würde derselbe sicher nicht opus francigenum gelautet haben, da das Wort opus in der Bedeutung „Stil" niemals gebraucht worden ist. Opus wird inbezug auf Bauwerke nur gebraucht: entweder für die Technik oder aber von dem ganzen Werke, ohne Rücksicht auf Stil und Technik, niemals aber für Stil. Wenn die Bedeutung von opus in irgend einer Weise zweifelhaft sein könnte, so würde sie durch folgende Schriftquellen festgestellt werden können.

In einem Testamente von 1191, testamentum Abbonis Canonici Altissiod, heißt es: operi ecclesiae St. Eusebii. XX sol ... Ein anderes Testament von 1239, Maceriis insulae Barbarae T. I, pag. 155, besagt: lego operi ecclesiae Lugdun. XX libras ... Es wird also hier der Kirchenbau im allgemeinen opus genannt [1]). Venantius Fortunatus [2]) erzählt,

1) Ducange, Glossarium unter opus. — 2) Ven. Fort. II, 9.

daß unter Herzog Launebod von Toulouſe im Jahre 578 die Baſilika St. Saturnini erbaut worden ſei von einem Manne barbariſcher Abkunft: basilicam ... St. Saturnini ... instruxit ... quod nullus veniens romana e gente fabrivit, hoc vir barbarica prole peregit opus. Bei den Bollandiſten wird die Kirche St. Ouen, unter Clotar erbaut, erwähnt als ein mirum opus. — Alle dieſe Beiſpiele zeigen, wie opus wohl von dem ganzen Werke ohne Rückſicht auf den Stil gebraucht wird, wie ja auch der Chroniſt von Wimpfen den Bau ein opus egregium nennt. Viele andere Beiſpiele wieder laſſen ſich anführen, durch welche die Bedeutung des Wortes opus für Technik außer Zweifel ſtellen. Opus isodomum heißt das regelrechte römiſche Quadermauerwerk, opus reticulatum das aus kleinen Würfeln hergeſtellte Mauerwerk, opus spicatum die Mauer, in der die Steine ährenförmig gelegt ſind, opus incertum heißt das unregelmäßige, opus mixtum die Verwendung von Ziegel und Hauſtein in einer Mauerfläche. Ebenſo wird in der Kleinkunſt opus nur für die techniſche Ausführung gebraucht. St. Bernardus in Vita St. Malachiae, Kap. 6.[1]) erwähnt ein Oratorium aus geglätteten Hölzern als ein opus Scoticum: oratorium intra paucos dies consummatum est de lignis quidem laevigatis sed apte firmiterque contextum, Opus scoticum, pulchrum satis. Ein Inventar des apoſtoliſchen Stuhles vom Jahre 1295 erwähnt einen Krug de opere Venetico ad filum: Item unum urceum de opere Venetico ad filum ... cum diversis lapidibus[2]). Theophilus[3]) ſagt: Inveniuntur in antiquis aedificiis paganorum in musivo opere diversa genera vitri, videlicet album ... Inveniuntur etiam vascula diversa eorundem colorum, quae colligunt Franci in hoc opere peritissimi. — Alle dieſe Beiſpiele zeigen, wie opus nur als Bezeichnung für die techniſche Ausführung gebraucht iſt. Theophilus rühmt die Franken als ſehr erfahren in der Technik, muſiviſche Arbeit auf Baſen herzuſtellen, und in dieſem Sinne könnte man eine ſolche Arbeit opere Francigeno ausgeführt nennen. In ſolchem, rein techniſchem Sinne darf auch der Ausdruck des Burkhard de Hallis opus francigenum genommen werden; auch hier iſt nicht der Stil, ſondern das Mauerwerk gemeint. Ausdrücklich erwähnt der Chroniſt ex sectis lapidibus construi jussit, aus regelrecht behauenen Steinen. Wenn wir nun erwägen, daß die alte abgebrochene romaniſche Kirche, nach den erhaltenen Türmen zu urteilen, aus ſchwarzem Schieferbruchſtein beſtand und nur die neue Kirche aus hellem gelben Sandſtein, aus regelrechten Quadern aufgeführt wurde, dann iſt es wohl verſtändlich, daß ein ſolch glänzender Bau von allen angeſtaunt und von Chroniſten ein egregium opus genannt ward.

Solch regelmäßig bearbeiteter Stein war damals in Deutſchland noch ſelten und auch hier in Wimpfen eine Neuheit. Es iſt bekannt, daß die Bearbeitung des Steines, d. h. des Quaderbaues, in Frankreich weit früher ſich ausbildete als in Deutſchland. Es iſt im Vorhergehenden zur Genüge darauf hingewieſen worden, wie im ſüdlichen Gallien der römiſche Quaderbau in Übung blieb und wie die Weſtgoten gerade durch ihn ſich einen Weltruf als Baukünſtler erwarben. Ex quadris lapidibus iſt immer dasjenige, was die Chroniſten als etwas Beſonderes von einem Bau zu berichten wiſſen, welches immer ſeltener wird, je weiter die Gegenden von der Einwirkung römiſchen Einfluſſes entfernt gelegen waren. Aus Gallien mußte Karl der Große Quadern herbeiſchaffen laſſen zum Münſterbau in Aachen; von dort läßt Benedict, Abt von Wiremuth, Bauleute nach Britannien kommen, welche im Steinbau erfahren ſind, und auch vom Würzburger Dom weiß die Ebracher Handſchrift als beſonders bemerkenswert zu berichten, daß er 1189 glänzend in Quaderſteinen erneuert ſei: templum noviter ex quadratis lapidibus splendide constructum. Ex quadris lapidibus, das war es immer, was den Zeitgenoſſen in die Augen fiel und beſonders in Deutſchland in die Augen fallen mußte, wo der Quaderbau nicht in dem Maße heimiſch war, wie in Gallien. Der Unterſchied in der Steinmetztechnik, welcher ſich aus der Überlieferung ergiebt, wonach dieſelbe in Gallien in Blüte ſteht zu einer Zeit, in welcher in Germanien überhaupt die Bauthätigkeit erloſchen war, hat auch in der Sprache beider Länder geeigneten Ausdruck

1) Ducange l. c.
2) Inventar. M. 3. thes. Sedis Apost. anno 1295. Ducange l. c.
3) Theophilus Presbyter, Schedula divers. artium: de diversis vitri coloribus.

gefunden. In Frankreich heißt der Quader pierre de taille, heißt einen Stein quadermäßig bearbeiten tailler une pierre. Den Stein ſchneiden, ſagt man in Frankreich, während in Deutſchland dafür ſich das Wort behauen gebildet hat. Schon hieraus ergiebt ſich, wie der Quader in Frankreich heimiſch iſt, wie Deutſchland das Bruchſteinmauerwerk eigentümlich war, das hammerrechte Mauerwerk, in welchem von den Steinen nur die meiſt vorſpringenden Ecken und Kanten mit dem Hammer abgehauen wurden. Für die quadri lapides der manus Gothica mußte ſich der Ausdruck bilden tailler les pierres, weil der Quader gleichſam mit dem Meſſer geſchnitten erſcheint, und in der That iſt in Frankreich die Möglichkeit einer ſolchen Steinbearbeitung vorhanden. Im Becken der Seine, alſo beſonders in Francien, findet ſich ein Stein, welcher friſch gebrochen ſchneidbar iſt, und erſt an der Luft erhärtet. In einem Lande, in dem ein ſolcher Stein ſich findet, mußte ſich eine Steinmetztechnik ausbilden, welche diejenige anderer Länder weit überragte, und es iſt erklärlich, daß die Gegend eines Landes, in der ſich vorzugsweiſe ein ſolcher Stein vorfindet, welche darum an der Ausbildung der Steinmetztechnik einen ſo hervorragenden Anteil nimmt, dieſer auch ihren Namen verleiht.

Daß ein Bauſtil den Namen nach einem Volke erhalten habe, iſt aus der Vergangenheit, ſoweit es die chriſtliche Zeit betrifft, nicht bekannt, wohl aber wird die Technik nach einem Volke, bei dem ſie beſonders in Übung iſt, benannt. So lange die Römer Herren in Gallien waren und von Römern allein die Baukunſt geübt wurde, hieß das Quaderwerk ein opus Romanum; dasſelbe Mauerwerk wurde unter der Gotenherrſchaft in Gallien und noch lange nachher manus Gothica, structura Gothica genannt. Die Überlieferung redet von einem opus Scoticum, von einem opus Veneticum und einem opus Alexandrinum, womit beſondere techniſche Fertigkeiten jener Gegenden bezeichnet werden, und es iſt naturgemäß, daß ein Chroniſt des 13. Jahrhunderts in Deutſchland, wo nicht die Quadertechnik, ſondern das Bruchſteinmauerwerk urſprünglich heimiſch war, einen Bau aus Quadern ein opus Francigenum nennen konnte, nach Francien, dem Diſtrikte in Frankreich, in welchem durch die eigenartige Beſchaffenheit des Materials die Steinmetztechnik ſich zu beſonderer Blüte entfaltet hatte. Gegenüber dem dunklen Schieferbruchſtein-Mauerwerk des alten Baues mußte dem Burkhard de Hallis der aus gelben Sandſteinquadern aufgeführte Neubau in Wimpfen im Thal als ein egregium opus erſcheinen, wie auch dem Chroniſten der Ebracher Handſchrift der 1185 ex quadris lapidibus errichtete Neubau in Würzburg als ein splendidum opus erſchien.

Es iſt ſomit wohl nicht zuläſſig anzunehmen, Burkhard de Hallis habe mit opus Francigenum das gemeint, was heute unter dem gotiſchen Bauſtile gemeint iſt, ſondern es wird der Ton auf ex sectis lapidibus zu legen ſein und das glänzende Quadermauerwerk darunter verſtanden werden müſſen. Opus francigenum ex sectis lapidibus iſt von Burkhard de Hallis in derſelben Weiſe von der Quadertechnik gebraucht, wie Beda [1]) ſich des Ausdrucks opus scoticum de robore secto bedient für die Holztechnik der Scoten. Die gewöhnliche Bezeichnung für Stil, ſoweit von einem Ausdruck dafür im Mittelalter die Rede ſein kann, iſt scema, schema oder genus aedificandi u. ſ. w. Wohl hat Francien durch ſein eigenartiges Steinmaterial einen hervorragenden Anteil genommen an der Ausbildung der Steinmetztechnik, aber diejenigen Momente, welche ſpäter integrirende Teile der Gotik bilden, der Strebebogen, die Ausbildung des Chores und die ſtruktive Verwendung des Spitzbogens nehmen ihren Anfang nicht in Francien, ſondern in den ſüdlichen Provinzen Galliens, wenn auch ſpäter Francien, begünſtigt durch ſein leicht zu bearbeitendes Baumaterial, an der Vollendung des Syſtems einen hervorragenden Anteil nimmt. Teils durch direkte Übertragung wandernder Mönche, teils durch ſelbſtändig gefundene Mittel allüberall empfundene Mängel abzuſtellen, fanden die Fortſchritte in der mittelalterlichen Baukunſt ihre Verbreitung, und es erſcheint die Annahme völlig ausgeſchloſſen, daß eine ſolche Entwickelung, welche ſich auf Jahrhunderte verteilt, einen provinziellen Charakter annehmen konnte. Die Chorentwickelung, das Strebeſyſtem und der Spitzbogen ſind unbeſtreitbares Eigentum des Südens, das Kreuzge-

1) Beda Ven. hist. eccl. III, 25.

wölbe mit ſelbſtändigen Rippen iſt der Anteil des Nordens. Ebenſowenig, wie dasjenige, welches Chroniſten des 10. Jahrhunderts noch manus Gothica, structura Gothica nennen, ſich deckt mit dem, was heute unter Gotik verſtanden wird, ebenſowenig kann das, was Burkhard de Hallis unter opus Francigenum verſteht, gleichbedeutend ſein mit dem Bauſtile des 13. Jahrhunderts. Im Verlaufe der Entwickelung konnte ein Kollektivname für einen Stil ſich noch nicht bilden; wann hätte man damit beginnen ſollen? Erſt der Kunſtgeſchichte ſpäterer Zeiten blieb es vorbehalten, den verſchiedenen Phaſen mittelalterlicher Bauentwickelung möglichſt unzutreffende Bezeichnungen beizulegen.

Neue Fortſchritte auf dem Gebiete der Bautechnik wurden eben als ein novum betrachtet und bezeichnet, und ſobald dieſelben irgendwie an einem Bau in hervorragender Weiſe zur Erſcheinung gelangten, wurde eine ſolche Bauart mit Verwendung techniſcher Fortſchritte ein Neues, novum genus aedificandi, genannt oder ein scema novum und zwar ſowohl im frühen als auch im ſpäteren Mittelalter. Nirgends findet ſich in der Litteratur ein Ausdruck, welcher auf einen beſonderen, nach einem beſtimmten Volke oder gar nach einer Provinz benannten Bauſtil ſchließen ließe, wohl aber wird geredet von einem novum aedificandi genus. Wilhelm von Malmesbury wirft den Sachſen in Britannien vor, daß ſie luxuriös in elenden Hütten lebten, während die Normannen in ſtolzen, nach neuer Bauweiſe errichteten Gebäuden mäßig ſeien. Derſelbe Schriftſteller nennt die von den Normannen erbauten Kirchen eine neue Art, aber er iſt weit entfernt dieſe neue Art normanniſchen Stil zu nennen: Videas ubique in villis ecclesias, in vicis et urbibus monasteria novo aedificandi genere consurgere [1]). Ferner berichtet derſelbe Chroniſt, daß Edward der Bekenner die Weſtminſterkirche als erſtes in dem neuen Stil errichtetes Werk erbaut habe, eine Bauart welche jetzt zur Zeit des Chroniſten, allgemein angewendet werde: Rex Edwardus quod se moriturum sciret, ecclesiam Westmonasterii . . . dedicari praecepit. In eadem ecclesia sepultus est, quam ipse illo compositionis genere primus in Anglia aedificaverat, quod nunc paene cuncti sumptuosis aemulantur expensis [2]). Ein genus compositionis nennt Wilhelm von Malmesbury den Stil, während Dudo dafür das Wort scema gebraucht: Ecclesiarum mirificarum culmina fulgent, quas pater olim scemate pulchro aedificaverat [3]).

Die Fortſchritte der Technik wurden naturgemäß am meiſten in den Ländern und Diſtrikten als ein novum empfunden, in denen ſie ſich nicht allmählich entwickelt hatten. Im ſüdlichen Frankreich, in dem ſich langſam Schritt für Schritt der Chor mit Umgang, der Strebebogen und der Spitzbogen entwickelt, wird man gewiß nicht Bauten, welche einzelne dieſer Neuerungen und meiſt noch in embryonaler Geſtalt zeigen, ein scema novum nennen, weil man ſich allmählich an ſie gewöhnt hat. In Francien aber, wo dieſe allmähliche Entwickelung aus dem Römiſchen nicht ſtattfand, mußte ein Bau, wie der Chor von St. Germain des Près in Paris, 1163 beendet und geweiht, mit Chorumgang, Strebebögen und Strebepfeilern, als ein scema novum erſcheinen. Eine Urkunde von 1167, in welcher Abt Hugo die von Papſt Alexander III. vollzogene Weihe beſchreibt, nennt die Kirche novo scemate reparata necdum consecrata [4]). Dasſelbe gilt noch mehr für Deutſchland. Hier war noch weniger als im nördlichen Frankreich die Entwickelung aus dem Römiſchen eine ſtetige geweſen, und es mußten hier wie dort Fortſchritte in der Technik als ein novum erſcheinen, konnten aber auch hier um die Mitte des 13. Jahrhunderts noch nicht als ein beſonderer Stil aufgefaßt werden. In Melverode und in Maulbronn, alſo um die Wende des 12. Jahrhunderts, hatte man ſchon ein wichtiges Glied der gotiſchen Baukunſt, den Spitzbogen, in ſeiner konſtruktiven Bedeutung erkannt. In Köln zeigt ſich bereits der Strebebogen, in Hildesheim und Magdeburg der Chorumgang mit radianten Kapellen. Alle dieſe Erſcheinungen gehörten in Deutſchland zu einem novum scema, waren aber als Einzelerſcheinungen doch ſchon bekannt genug, als daß dieſelben an einem Bau, wie Wimpfen, von Burkhard de Hallis noch beſonders hätten erwähnt werden können.

1) Wilh. Malmsb. Gesta. Angl. ed. Herdy. 420.
2) Wilh. Malmsb. l. c. 385. — 3) Dudo, De moribus Norman. p. 60.
4) Félibien, Histoire de la ville de Paris. piec. just. 64. 1725. T. III, piec. just. 64.

Hätte aber Burkhard de Hallis, aller Wahrscheinlichkeit entgegen, den Stil des Wimpfener Baues bezeichnen wollen, dann würde er denselben gewiß nicht opus francigenum, sondern seema novum genannt oder eine ähnliche Bezeichnung gebraucht haben. Das opus francigenum findet in den beigefügten Worten ex sectis lapidibus seine genügende Erklärung, und diese Nachricht des Burkhard de Hallis muß zweifellos aus der Zahl der Beweise ausgeschieden werden, wenn der Nachweis erbracht werden soll, daß Deutschland von Frankreich den Bausstil erhalten habe, welcher heute der gotische genannt wird.

(Fortsetzung folgt.)

Noch einmal der neue Belvedere-Katalog.

Der Herausgeber des neuen Wiener Belvedere-Katalogs hat die Muße der Hundstage dazu benutzt, um gegen meine Rezension seiner Arbeit in Heft 9 des vorigen Jahrgangs dieser Zeitschrift eine Erwiderung zu richten, welche in der Beil. zur Münchener Allg. Zeitg. Nr. 236 erschienen und überdies, um der möglichsten Verbreitung sicher zu sein, auch von dem Autor selbst an Kollegen, Gönner und Freunde versandt worden ist.

Nach Art solcher Leute, welche keine Sachlichkeit kennen, wird in der Vorstellung des Herrn v. Engerth aus der über seine Arbeit gefällten Kritik ein „Angriff", und seine Erwiderung demnach naturgemäß zur „Abwehr". Er hütet sich wohlweislich, den gegen die gesamte Anlage und Ausführung seines Katalogs erhobenen Tadel zu entkräften, und sich die Aufklärung oder Widerlegung der von mir ihm nachgewiesenen Irrtümer angelegen sein zu lassen. Seine Taktik ist die altbekannte Fechtweise schlecht beschlagener Autoren: in Ermangelung objektiven Beweismaterials den Kampf auf das subjektive Gebiet hinüberzuspielen, und da er den sachlichen Gründen der Kritik nichts anhaben kann, gegen die Person des Kritikers — Stimmung zu machen. Da wird unter sanftem Jammern über den „Ton" der ihm zu Teil gewordenen Würdigung auf die Sentimentalität der Leser zu wirken und für den armen ungerecht Verurteilten Sympathie zu erwecken gesucht! In salbungsvollem Biedermeierton wird den antiquirtesten Skribenten Lob gespendet; und wie verbindlich weiß sich erst der Autor auszudrücken, wenn er sich auf einen „Fachmann" zu berufen in der Lage ist oder in gewohnter Bescheidenheit sich als gleichwertig verhandelnd einführt mit wissenschaftlich anerkannten Autoritäten! Ausdrücke wie „das feine Verständnis", „der ausgezeichnete Gelehrte", „der liebenswürdige Forscher" und was dergleichen Koserufe mehr sind: sie müssen dazu herhalten, um dem der Sache ferner stehenden Leser den Glauben beizubringen, daß der unterzeichnete Herausgeber dieser Zeitschrift es sich habe beikommen lassen, das verdienstliche Werk eines äußerst verbindlichen, bescheidenen und großen Gelehrten mutwillig oder aus subjektiven Gründen abfällig zu beurteilen. Und wenn dann vollends Herr v. Engerth, ähnlich dem seligen Hoff beim Anpreisen seines Malzextrakts, auf die „hervorragendsten Forscher Deutschlands, Frankreichs und Englands" sich berufen kann, welche ihm (vermutlich in höflichen Dankschreiben für die mit großer Liberalität versendeten Respekt-Exemplare) die „unzweifelhaftesten Beweise" ihrer Bewunderung dargeboten haben, so ist die Sache völlig klar: dem Autor des neuen Belvedere-Katalogs ist schreiendes Unrecht geschehen, sein Buch ist ein Quellenwerk, eine Zierde unserer Wissenschaft!

Die Leser meiner Besprechung wissen, was von allen diesen Vorspiegelungen zu halten ist. Und die Fachgenossen, auf deren Büchergestell das dreibändige Ungetüm des Engerthschen „großen" Katalogs prangt, wissen es erst recht. Um ihretwillen brauchte ich nicht noch einmal zur Feder zu greifen. Aber es liegt mir daran, auch dem größeren Laienpublikum, welchem der Zeitungsartikel des Herrn v. Engerth vielleicht in die Hände gefallen ist, über die Art dieses Autors die Augen zu öffnen und einige sachliche Auseinandersetzungen, die ich früher in Kürze gemacht, etwas weiter auszuführen und fester zu begründen. Deshalb diese Zurückweisung.

Digitized by Google

Ich habe die exorbitante Länge der Künstlerbiographien getadelt, welche den Beschreibungen der einzelnen Bilder in Engerths Katalog vorausgeschickt sind. Und ich denke, mit vollem Recht. Sind sie es doch in erster Linie, welche die übermäßige Dickleibigkeit des Werkes herbeigeführt haben. Die Handlichkeit ist freilich bei Büchern im allgemeinen nur eine äußerliche, bei Katalogen aber eine sehr wesentliche, notwendige Eigenschaft. Wer den Engerthschen Katalog in der Galerie selbst benutzen und sich nicht etwa nur auf die Bilder einer Schule beschränken will, der muß sich einen robusten Dienstmann mitnehmen, dem er zwei Bände zu tragen giebt, während er den dritten benutzt. — Ich hatte aber zugleich verlangt, daß in den Künstlerbiographien die Ergebnisse der neuesten Forschung sorgfältig verwertet seien, und an einigen Details, bei Dürer, Burgkmair u. A. gezeigt, daß dies in Engerths Katalog durchaus nicht der Fall ist. Darin findet Herr v. Engerth einen „flagranten Widerspruch" mit den Prinzipien, die ich zuerst aufgestellt. In derartigem naiven Mißverstehen leistet er überhaupt das Außerordentlichste. Können die biographischen Daten nicht zugleich kurz und richtig sein? Kann man nicht die Ergebnisse der neuen Forschung präzis in Worte fassen? Sehe sich nur Herr v. Engerth die Muster der modernen deutschen Kataloglitteratur an: dort wird er die Aufgabe richtig gelöst finden. Mit einem Wust unkritisch angehäufter Scheingelehrsamkeit ist niemandem gedient, am wenigsten den Käufern und Lesern von Galeriekatalogen.

Bei der Erörterung der Illustrationswerke Maximilians, die ich bei der Kritik von Engerths Künstlerbiographien als Beispiele herangezogen hatte, unternimmt es der Herr Galeriedirektor, mich über die Art der Entstehung jener alten „Holzschnittfolgen" belehren zu wollen. Er wirft die schulmeisterliche Frage auf, ob ich etwa das Werk der „Österreichischen Heiligen" dem bisher als dessen Meister anerkannten Burgkmair absprechen wolle, weil dieser nur wenige der Blätter selbst ausgeführt hat? Es scheine, so sagt er, ich wolle mir die „Folgen von Holzschnitten" der Heiligen und des Gebetbuchs etwa so entstanden denken, „wie die Bilder in einer modernen illustrirten Zeitung, welche, von verschiedenen selbständigen Künstlern gemacht, eben durch diese Verschiedenheit an Reiz gewinnen sollen". Ich setze dem folgende thatsächliche Bemerkungen gegenüber:

Sowohl das Gebetbuch Maximilians I. als auch die „Österreichischen Heiligen" sind in ihrer Anlage der Initiative des Kaisers selbst entsprungen; den ikonographischen Entwurf zu den Heiligen lieferte kein Maler, sondern der Gelehrte Jakob Mennel und zwar unter der Zensur des Kaisers, wie dies S. Laschitzer in dem am 1. November 1885, somit vor der Drucklegung des dritten Bandes von Engerths Katalog, erschienenen IV. Bande des Jahrbuchs der kaiserl. Kunstsammlungen bis zur Evidenz nachgewiesen hat. Auf Grundlage von Mennels handschriftlichem Entwurf wurden, zum Teil unter der unmittelbaren Leitung desselben, Bilderskizzen angefertigt. Die Zeichnung der Holzstöcke besorgte ausschließlich Leonhard Beck. Es lag daher, wie Herr v. Engerth zugeben wird, für H. Burgkmair absolut keine Veranlassung vor, für die Publikation der „Österreichischen Heiligen" das „Ganze zu ersinnen" und „die Ausführung zu leiten". — Der Text zum Gebetbuche, dessen Auswahl und Zensur gleichfalls der Kaiser selbst besorgte, wurde im Jahre 1514 in wenigen Exemplaren unter der Aufsicht Konrad Peutingers von Schönsperger in Augsburg gedruckt, und hierauf Lagen von verschiedener Zahl gedruckter Pergamentblätter an verschiedene Künstler verteilt, damit diese auf den unbedruckten Rändern der Blattseiten den Inhalt des Textes mit Handzeichnungen illustrirten. Diese Handzeichnungen, soweit sie uns erhalten sind, kamen sämtlich noch im Jahre 1515 zu Stande. A. Dürer in Nürnberg zeichnete die ersten 56 Seiten; die folgenden 67 illustrirten Blattseiten lieferten L. Cranach in Wittenberg, ferner H. Baldung (Grien), der im Jahre 1515 sich zu Freiburg im Breisgau befand und im dortigen Münster den großen Hochaltar malte, sodann A. Altdorfer, der 1515 in Regensburg thätig war, Hans Dürer (wahrscheinlich in Nürnberg), endlich der Monogrammist M A, dessen Aufenthalt unbekannt ist. Also schon aus örtlichen Ursachen kann von einer thatsächlichen künstlerischen Leitung der Illustrationsarbeiten am Gebetbuch durch A. Dürer, vielleicht mit der einzigen Ausnahme seines Bruders Hans, den er beeinflußt haben mag, keine Rede sein. Dazu kommt, daß die Kompositionen der bei der Illustration des Gebetbuchs beteiligt gewesenen selbständigen

Digitized by Google

Meiſter nicht eine Spur von Einheitlichkeit aufweiſen. — Man beachte beiläufig: der Herr Galeriedirektor ſpricht in ſeinem Katalog (III, 85) von dem 1514 vollendeten „Druck“ des von A. Dürer mit Randzeichnungen verſehenen Gebetbuches, ſo wie er dasſelbe in ſeiner „Abwehr“ zweimal als „Holzſchnittfolge“ bezeichnet! Ich empfehle dieſes neueſte Forſchungsreſultat des gelehrten Verfaſſers des Belvedere-Katalogs allen Dürerfreunden zur Würdigung. Desgleichen eine andere Entdeckung desſelben, kraft deren eine Handzeichnung Dürers, das „Leben Mariens“, in ein Ölbild ſich verwandelte. Wir laſſen darüber den Autor ſelbſt ſprechen. Im Katalog (Band III, S. 87) ſagt er: „Urſprünglich eine Federzeichnung auf blauem Papier, iſt das Werk durch ſpäteres Überfirniſſen zum Ölbild geworden und ſtark nachgedunkelt. Es erſcheint zum erſten male noch als Zeichnung im Inventar der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm vom Jahre 1659.“ — Um übrigens Herrn v. Engerth jedes weitere Kopfzerbrechen beim Aufſuchen der bei den Werken des Kaiſers Maximilian beteiligt geweſenen dirigirenden Maler zu erſparen, will ich ihm bemerken, daß der Kaiſer die Leitung der künſtleriſchen Ausſtattung ſeiner litterariſchen Schöpfungen nicht Malern, ſondern Gelehrten übertragen hat; in Augsburg war es Konrad Peutinger, in Nürnberg Wilibald Pirkheimer und zeitweiſe Stabius. Wir haben ſogar einen Beweis dafür, daß die verſchiedenen Künſtler, welche die Holzſtöcke zu einem Werke, z. B. zum Weißkunig, auf Holz zeichneten, gegenſeitig ganz außer Beziehung geſtanden haben müſſen. Nur ſo iſt es erklärlich, daß ein und derſelbe Gegenſtand im Weißkunig von Leonhard Beck und H. Burgkmair gleichzeitig auf Holz gezeichnet und auch geſchnitten werden konnte. Es iſt uns über dieſe Angelegenheit eine intereſſante handſchriftliche Notiz J. Mennels erhalten. Vergl. Chmel, Handſchriften der Hofbibl. I, 479.

Ich habe in meiner Rezenſion auf die Überflüſſigkeit und die unwiſſenſchaftliche Art der Publikation der dem Engerthſchen Katalog angehängten „Dokumente“ hingewieſen. Der Herr Galeriedirektor iſt natürlich der gegenteiligen Anſicht. Er hält insbeſondere die Anführung derjenigen Dokumente für notwendig, welche „Beiträge zur Charakteriſirung der Prager Kunſt- und Wunderkammer geben“. Ja, gehört denn die „Charakteriſirung“ jener Kunſt- und Wunderkammer durchaus mit Notwendigkeit in den Katalog der kaiſerl. Gemäldegalerie? Und wenn es der Fall wäre, ſo hat Herr v. Engerth jedenfalls durch die mangelhafte Publikation eines aus dem Zuſammenhange geriſſenen Faszikels von ſehr gemiſchtem Inhalt zu jener Charakteriſtik nichts Weſentliches beigetragen.

Man fragt ſich bei der Durchſicht dieſes unglücklichen Opus überhaupt immer wieder, unter welchem Geſichtspunkt es als Ganzes eigentlich zu beurteilen ſei. Herr v. Engerth ſelbſt ſcheint ſich nicht klar darüber geweſen zu ſein, was er mit ſeinem „Beſchreibenden Verzeichnis“ gewollt habe. Im I. und II. Bande nennt er ſein Werk meiſtens einfach „Katalog“; zwiſchen der Herausgabe des II. und III. Bandes aber kam dem Autor, wahrſcheinlich während er ſich bemühte, ſeinen famoſen Dokumentenanhang dem Leſer plauſibel zu machen, plötzlich die Erkenntnis, daß dieſer Katalog „weder in ſeiner inneren noch äußeren Geſtaltung“ ein Katalog ſei, und er verſichert uns nun, es ſei „mit dieſer Arbeit vom Beginne an bezweckt worden, ein Buch zu gewinnen, das — gleichviel unter welchem Titel — in möglichſter Vollſtändigkeit Alles in ſich vereinigt, was dem Beſucher dieſer Galerie erſten Ranges in Beziehung zu derſelben als wiſſenswert erſcheinen könnte.“ Und zu dieſen für den Beſucher der kaiſerl. Galerie wiſſenswerten Dingen gehören nach Herrn v. Engerths Meinung die im 17. Jahrhundert in Prag vollzogenen Reparaturen am Forellenteich und an der Schleifmühle im Sterntiergarten, die Anſchaffung neuer Schleifſteine u. dergl. mehr. Wer das unkritiſche Engerthſche Verzeichnis zum großen Teil ganz wertloſer „Dokumente“ durchnimmt, wird mit mir die Überzeugung gewinnen, daß es dem Herausgeber bei ſeiner Zuſammenſtellung nur darum zu thun war, dem dritten Bande des Werkes, gleichviel mit welchem Inhalt, ungefähr zu der gleichen Dicke zu verhelfen, deren die beiden erſten ſich erfreuen.

Ich habe darauf hingewieſen, daß es ein anderes paſſenderes Mittel gegeben hätte, um dieſe Konformität zu erzielen: die Aufnahme der modernen Bilder in den Katalog. Herr v. Engerth macht hievon ſeinen Leſern in folgender, mit leicht erkennbarer Abſicht entſtellter

Digitized by Google

[illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Digitized by Google

ADLERKLEINOD
aus der Völkerwanderungszeit
Im Besitze von Baron Max Heyl in Worms.

Verlag v. E. A. Seemann in Leipzig. Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.

Digitized by Google

Form Mitteilung: „Die Meinung des Herrn v. Lützow, daß dem III. Bande meines Verzeichniſſes der alten Schulen der Katalog der modernen Bilder *als Anhang* hätte angeſchloſſen werden ſollen, teile ich nicht; ich glaube vielmehr, daß die moderne Kunſt es verdiene, in einem eigenen Buche behandelt zu werden.“ Davon, daß die moderne Kunſt hätte „als Anhang“ beigefügt werden ſollen, ſteht in meiner Beſprechung des Katalogs kein Wort. Ich bin es vielmehr geweſen, der den Herrn Galeriedirektor darauf hingewieſen hat, daß die modernen Meiſter, wie in der Aufſtellung, ſo auch in der Beſchreibung ihrer Bilder einen organiſchen Beſtandteil des Ganzen bilden ſollten. Und wenn wirklich Herr v. Engerth der Meinung iſt, ſie müßten in einem „eigenen Buche“ behandelt werden: warum hören wir denn nichts von der Vorbereitung eines ſolchen? Am Schluſſe des Vorworts zum III. Bande heißt es ausdrücklich, daß nur dieſes „dreibändige beſchreibende Verzeichnis“ und ein „einbändiger, kurzgefaßter Führer“ für die Eröffnung des neuen Muſeums in Bereitſchaft gehalten werden. In Wahrheit iſt Herr v. Engerth erſt durch *mich* auf die Unvollſtändigkeit ſeines Werkes öffentlich aufmerkſam gemacht und daran erinnert worden, daß durch die Aufnahme der modernen Bilder in ſeinen Katalog den Beſuchern der Galerie denn doch wohl mehr des Wiſſenswerten geboten worden wäre, als durch ſeinen wertloſen Notizenkram über die Reparaturen am Prager Forellenteich u. dergl.

Auch mit ſeiner „Abwehr“ meiner Bemerkungen über den Ildefonſo-Altar des Rubens hat Herr v. Engerth nur das Gegenteil von dem erreicht, was er erreichen wollte. Die Entſtehungszeit dieſes Hauptwerkes ward ſeit Michel in die Jahre 1609—10 geſetzt, bis Caſtans Broſchüre die hergebrachte Datirung erſchütterte und es mehr als wahrſcheinlich machte, daß das Bild in den ſpäteren Lebensjahren des Meiſters (1630—31) entſtanden iſt. Ohne davon beim Abſchluſſe ſeines Katalogs gebührend Kenntniß zu nehmen, wies Herr v. Engerth auf eine Anzahl von Wiener Akten hin, welche „ſowohl die Geſchichte des Kloſters (für welches das Bild gemalt wurde) als auch die Entſtehung des Rubens-Bildes ausführlich behandeln.“ Dieſe „ausführliche Behandlung“ beſäße nur dann einen Wert für uns, wenn ſie für die Fixirung der Entſtehungszeit klare beweiskräftige Daten enthalten würde. Das iſt aber *nicht* der Fall! Was Herr v. Engerth den Leſern der Münch. Allg. Zeitg. mit der gewichtigen Miene des archivaliſchen Forſchers aus den von mir wiederholt durchgeſehenen Faszikeln in Exzerpten vorſetzt, beweiſt dem Sachkundigen ſofort die völlige Belangloſigkeit dieſer Schriftſtücke für die vorliegende Frage der Entſtehungszeit des Bildes, und aus dem von neuem aufgewühlten Aktenſtaub leuchtet nur das verlegen blickende Antlitz des Herrn Galeriedirektors hervor. — Aber nein! Unſer in der Verkleiſterung von Thatſachen höchſt gewandter Autor wird auch aus dieſer Klemme ſchon einen Ausweg finden. Er erzählt uns in ſeinem Artikel der Allg. Zeitg. von dem Beſuch, welchen Caſtan ihm vor zwei Jahren in Wien gemacht, und zwar wird uns die Zuſammenkunft des Galeriedirektors mit dem „liebenswürdigen Forſcher“ ſo genremäßig detaillirt beſchrieben, daß man ſich nur wundert, nicht auch zu vernehmen, ob bei dieſer Entrevue Thee oder Gefrornes herumgereicht worden iſt. In bezug auf die *Hauptſache* bleiben wir natürlich vollkommen im Dunkeln. So geht es immer bei ſolchen diplomatiſchen Zuſammenkünften: „Das Reſultat der Beſprechung gehört nicht hierher“, ſagt Herr v. Engerth. „Bis zum Erſcheinen einer neuen Auflage des zweiten Bandes meines Katalogs wird dieſe Frage *vielleicht* ſo weit geklärt ſein, daß mir ein *näheres Eingehen auf dieſelbe möglich ſein wird!*“ Ich will mir über dieſes „Eingehen“ eine Prophezeiung erlauben. In der kommenden zweiten Auflage wird Herr v. Engerth ſeine jetzige Meinung aufgegeben, aber — die neue noch nicht angenommen haben. Er wird ſagen, wie es im Wiener Dialekt heißt: „I ſag nit ſo und i ſag nit ſo, damit man ſpäter nit ſagen kann, i hab ſo oder ſo g'ſagt.“ Erſt in einer zukünftigen *dritten* Auflage des „großen Katalogs“ erfolgt „vielleicht“ die definitive Bekehrung, und wir werden dann Herrn v. Engerth glücklich an dem Punkt angelangt ſehen, den die Rubensforſchung ſchon heute erreicht hat.

C. v. Lützow.

Bücherſchau.

Lehrs, Max: Der Meiſter mit den Bandrollen. Ein Beitrag zur Geſchichte des älteſten Kupferſtichs in Deutſchland. Mit 7 Tafeln in Lichtdruck. Dresden 1886, Wilh. Hoffmann. gr. 4.

Mit dieſer Schrift iſt ein großer Schritt vorwärts gemacht worden in unſerer Kenntnis des älteren Kupferſtichs. Noch neuerdings, in dem Jahrbuch der königl. preußiſchen Kunſtſammlungen VII, 73, war von Lippmann die Behauptung aufgeſtellt worden, der Meiſter von 1464 (d. h. der mit den Bandrollen) ſei eine der bedeutendſten Individualitäten der deutſchen Kunſt des 15. Jahrhunderts und einer der erſten, wenn nicht vielleicht überhaupt der erſte originale Künſtler des Grabſtichels. Dem gegenüber führt nun M. Lehrs in zwingender Weiſe den Nachweis, daß die überwiegende Mehrzahl der Werke dieſes Meiſters nichts als Kopien, vornehmlich nach dem Meiſter E. S., ſeien. Auch die Chronologie desſelben wird dahin berichtigt, daß er nachweislich bis mindeſtens 1467, wahrſcheinlich aber noch länger gelebt und gearbeitet hat, ſo daß er keineswegs zu den allerälteſten deutſchen Stechern gezählt werden kann. Hatte doch Lehrs ſelbſt bereits in ſeiner Publikation über die älteſten deutſchen Spielkarten im Dresdener Kupferſtichkabinett auf den ſogen. Meiſter der Spielkarten als auf einen Künſtler hingewieſen, deſſen Wirkſamkeit weſentlich vor die des Meiſters E. S. falle und von unzweifelhafter Originalität zeuge.

So iſt denn dieſer ſchwache Künſtler aus der Reihe der Kunſtentwickelung des 15. Jahrh. zu ſtreichen, wenn er auch für die Ikonographie und die Chronologie Bedeutung behält; und gegenüber dem reineren Bilde, welches ſich nun darbietet, iſt die Erinnerung an Alvin's hier als Motto gewählten Ausſpruch: L'archaisme et la maladresse sont deux choses distinctes qu'il ne faut pas confondre, wohl am Platz.

Auch die Hypotheſe von Hymans, daß der Meiſter mit den Bandrollen identiſch ſei mit Rogier van der Weyden — eine Hypotheſe, welche übrigens allgemein zurückgewieſen worden iſt, weil ſie gar zu ſehr von den künſtleriſchen Qualitäten abſah — iſt nun endgültig widerlegt durch den Nachweis, daß der Stecher noch nach 1464, dem Todesjahre van der Weydens, gearbeitet hat. Den Namen des Meiſters von 1464 führt er ſeit Paſſavant; da jedoch dieſe Benennung, wie Lehrs nachweiſt, wenig bezeichnend iſt, indem ſie ſich bloß auf das Datum bezieht, welches in die geſtochene Kopie des Alphabets aus deſſen xylographiſchem Original mit herübergenommen worden iſt, ſo plaidirt er dafür, die weit paſſendere ſchon von Duchesne angewendete Bezeichnung als Meiſter mit den Schriftbändern wieder anzunehmen. Aus dem Dialekt der zahlreichen Inſchriften läßt ſich entnehmen, daß er den niederrheiniſchen Gegenden angehört habe. Dafür, daß auch die Stiche der Schöpfungstage ihm und nicht, wie Lippmann annimmt, einem zweiten geſonderten Künſtler angehören, bringt Lehrs überzeugende Gründe bei. Ob aber alle ihm zugeſchriebenen Blätter von ihm ſelbſt

Digitized by Google

ausgeführt oder nicht eher, wie auch Lehrs annehmen möchte, überhaupt in einer von ihm geleiteten Werkſtatt entſtanden ſeien, läßt ſich nicht mit Sicherheit entſcheiden. Einige derſelben wurden wenigſtens in ſo durchaus ähnlicher Weiſe kopirt, daß man dabei am eheſten an Werkſtattwiederholung denken kann. Der wenig überzeugende Verſuch, den Meiſter auch als Kopiſten nach Schongauer hinzuſtellen, entſpringt offenbar dem Umſtande, daß auf die von Paul Behaim angeführte Jahrzahl 1485 zu großes Gewicht gelegt wird.

Von den dem Meiſter zuzuweiſenden 60 Blättern, die bei Paſſavant z. T. noch an falſcher Stelle eingereiht ſind, werden 34 als von anderen Stichen abhängig nachgewieſen, und es iſt durchaus nicht ausgeſchloſſen, daß noch zu manchen der übrig bleibenden mit der Zeit die Vorlagen werden gefunden werden können.

Die nachgewieſenen Abhängigkeiten, zu deren Verdeutlichung weſentlich die beigegebenen Tafeln dienen, mögen hier kurz zuſammengeſtellt ſein:

Der Jungbrunnen, Paſſ. 46, ſiehe: Meiſter E. S. Paſſ. II, 99, 86; Paſſ. 179; Lehrs, Kartenſpiele, 16, 6; 19, 12; 19, 10.

Der Fechtſaal, P. 47, ſiehe: Kopie nach dem Meiſter E. S.; Lehrs 18, 3; Meiſter E. S. Lehrs 16, 2.

Das Parisurteil, P. 44, ſiehe: Schule des Meiſters E. S. Paſſ. II, 92, 49 (welches Blatt wiederum nach E. S. Paſſ. 165 (von 1466) und Paſſ. 161 (von 1467) kopirt iſt); E. S. Paſſ. 179.

Das Alphabet, P. 49, nach dem Holzſchnittexemplar kopirt.

Auguſtus und die Sibylle, P. 29, abhängig von dem Blatt des ſogen. Meiſters der Sibylle.

Das Martyrium Sebaſtians (Paſſ. II, 92, 50), ſiehe: E. S. Bartſch 76; Kopie nach dem Meiſter E. S., Lehrs 19, 11; Meiſter der Sibylle Paſſ. II, 68, 1.

Die Apoſtel (Paſſ. II, 229, 132—137), ſiehe: E. S. Bartſch 71 und 72, Paſſ. 72 a—c (von 1467).

Das große Wappen Karls des Kühnen, nach Paſſ. II, 271, 67.

Madonna, bisher auf Grund der gefälſchten Bezeichnung einem Meiſter P. von 1451 zugeſchrieben (Paſſ. II, 7, 1), mit Benutzung eines Holzſchnittes und des Stichs des Meiſters der Spielkarten, Lehrs 8, 72.

Die Gefangennehmung Chriſti, von Lippmann bekannt gemacht, iſt wahrſcheinlich nach einem verloren gegangenen Blatt des ſogen. Meiſters des Erasmus gefertigt, da zu zwei anderen Blättern dieſer vermutlich aus ſechs Blättern beſtehenden Folge die Vorbilder des genannten Meiſters, welche bisher fälſchlich als bloße Etats der Nachſtiche betrachtet wurden, bekannt ſind (Chriſtus am Kreuz nach dem Lanna'ſchen Exemplar hier zum erſten Mal reproduzirt).

Der Kampf um die Hoſe (von Lippmann publizirt), nach einem italieniſchen Kupferſtich.

Moſes und Gideon, P. 4, nach den Holzſchnitten der Biblia Pauperum.

Simſon und Delila, P. 5, wahrſcheinlich nach einem italieniſchen Vorbilde; ebenſo

Hl. Dominikus und Petrus Martyr, P. 25.

Der zweite Schöpfungstag, P. 1, ſiehe: E. S. Paſſ. 166 (von 1467).

Der fünfte Schöpfungstag, P. 2, ſiehe: Meiſter der Spielkarten, Lehrs 6, 24; 6, 25; 6, 27; Meiſter E. S. Paſſ. 179, Bartſch 1, Paſſ. 187.

Der ſiebente Schöpfungstag, P. 3, ſiehe: Meiſter E. S. Paſſ. 159, Bartſch 7, Paſſ. 179.

Ornamentfries (Paſſ. II, 66, 201) nach einem unbeſchriebenen Stich eines Schülers von E. S.

Chriſtus am Kreuz mit vier Engeln, P. 12, ſoll an Schongauer's entſprechende Darſtellung erinnern, was jedoch, wie bereits erwähnt, nicht überzeugend erſcheint.

Die heil. Dreifaltigkeit, P. 17, iſt eine Werkſtattkopie nach Paſſ. 16; desgleichen, wie Lehrs meint, Simſon mit dem Löwen, P. 6, da hier die kleine Gruppe im Hintergrunde von Paſſ. 5 von der Gegenſeite, aber freilich vergrößert, wiederholt iſt. Doch handelt es ſich hierbei wohl um eine Arbeit des Meiſters ſelbſt.

Die Verkündigung, Pass. 7, nach einem Schrotblatt.
Der Schmerzensmann, Pass. 19, siehe E. S. Pass. 165.
Hl. Hieronymus, Pass. 23, nach einem Schrotblatt.

Nur durch die sorgfältigste, infolge der Photographie ermöglichte Vergleichung konnte dieses reiche Resultat erzielt werden. Zugleich aber fand, wo es nötig war, eine gesunde Kritik statt, deren klare überzeugende Darlegung wir mit Behagen bei den Untersuchungen über das Verhältnis des gestochenen Alphabets zu dem geschnittenen, über die ursprüngliche Beschaffenheit der Passions- wie der Apostelfolge, die Madonna des fabelhaften Meisters P, die Zugehörigkeit der Schöpfungsbilder zu dem Werk des Meisters verfolgen. Dabei ist erfreulicherweise jede gehässige Polemik, obwohl Anlaß genug dazu vorhanden gewesen wäre, vollständig vermieden und das Interesse nur auf die Sache gerichtet worden.

Erst wenn das weitverstreute Material in derselben Weise auch für die übrigen Meister des 15. Jahrhunderts gesichtet worden sein wird, wozu Lehrs wie kein anderer das Material in den Händen hat, wird es möglich sein, einen wenigstens in den Grundzügen abschließenden Peintre-Graveur für die deutschen Stiche dieses Jahrhunderts aufzustellen. Die Geschichte der Anfänge des deutschen Kupferstichs, der von so hoher Bedeutung für die Entwickelung der Malerei in diesem Lande ist, wird aber erst geschrieben werden können, wenn auch die Geschichte des ihm zeitlich vorangehenden Holzschnittes, der niederländischen Holztafeldrucke und des florentinischen Kupferstichs besser aufgehellt sein wird. Die wachsende Zahl der Reproduktionen aus allen Sammlungen arbeitet diesem Ziel mächtig entgegen.

W. v. Seidlitz.

Bilderlese aus kleineren Gemäldesammlungen in Deutschland und Österreich. Mit Text von Dr. Wilhelm Bode. I. Die Großherzogliche Gemälde-Galerie zu Oldenburg. II. Die Gemäldesammlung des Herrn Johannes Wesselhoeft, Hamburg. Heft 1—6. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. 1885—86. 4.

Diese Bilderlese reiht sich in der Tendenz den Sammelmappen von Radirungen an, welche die „Zeitschrift für bildende Kunst" vor Jahren den Galerien von Braunschweig und Cassel, dem Städelschen Institut und der akademischen Galerie in Wien gewidmet hat. Auch die Ausstattung ist in manchen Punkten verwandt; den Tafeln ist ein kunstgeschichtlicher Text beigegeben, in dessen Illustrationen einige minder wichtige Gemälde reproduzirt erscheinen; und wenn die Bilderlese der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" auch bisher keinem Talente von so epochemachender Bedeutung, wie William Unger, die Bahn geöffnet hat, so bietet sie uns doch eine Reihe von Blättern ausgezeichneter älterer und jüngerer Kräfte dar und reiht sich dadurch den übrigen zur Förderung der graphischen Kunst ins Werk gesetzten Unternehmungen des rührigen Wiener Vereins würdig an.

In erster Linie nennen wir die Radirungen des trefflichen Wilhelm Hecht, von denen unserm Heft eine Probe beiliegt. Sie füllen das ganze erste Heft des der Sammlung Wesselhoeft gewidmeten Bandes, welcher auch in seinen Holzschnittzierden großenteils Hechts Mitwirkung zu verdanken ist; die Textabbildungen sind nämlich in der Mehrzahl aus dem neu gegründeten xylographischen Institut der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien hervorgegangen, dessen Leitung in Hechts Hand ruht. Außerdem haben an der Herstellung der Tafeln Männer wie Eilers, Kühn, P. Ritter, Halm, ferner Frl. Doris Raab, Raudner, Holzapfl, Deinninger u. a., an den Holzschnitten Riewel und Kneſing, an den zinkographisch reproduzirten Zeichnungen besonders Halm, J. v. Wieser und Groh rühmlichen Anteil. Die typographische Ausstattung, in lateinischen Lettern auf holländischem Papier, steht an gediegener Schönheit vollkommen auf der Höhe der Zeit.

Bode's Text giebt zunächst eine kurze Geschichte und Gesamtcharakteristik der Galerien und begleitet sodann die einzelnen Gemälde derselben mit ausführlichen kritischen Bemerkungen und kunsthistorischen Erläuterungen.

Die Oldenburger Galerie, welche den Reigen eröffnet, ist eine Schöpfung unsres Jahrhunderts. Ihren Grundstock bildet die 1804 angekaufte Sammlung des Malers H. W.

Digitized by Google

Tiſchbein, welcher u. a. einige treffliche Porträts von P. Bordone, L. Baſſano, Moroni und Amberger, ſowie mehrere Bilder aus der Schule Rembrandts entſtammen. Die bedeutendſte Bereicherung erfuhr die Galerie unter dem regierenden Großherzog, welcher ſich vornehmlich an der Verſteigerung der Galerie Schönborn-Pommersfelden (1867 in Paris) durch Mündlers Intervention mit Glück beteiligte und auf deſſen kundigen Rat auch zahlreiche andere vortreffliche Gemälde, namentlich von italieniſchen Meiſtern des 15. und 16. Jahrhunderts, erwarb. Unter den Ankäufen aus Pommersfelden verdienen in erſter Linie das Bildnis der Mutter Rembrandts, der heil. Franz von Rubens, das Porträt von Lorenzo Lotto, die Bilder von Hondecoeter und von Phil. Wouverman genannt zu werden. Im Ganzen iſt der Eindruck der jetzt auf etwa 350 Nummern angewachſenen Galerie deshalb ein ungemein harmoniſcher und wohlthuender, weil die Maſſe der ſchlechten Bilder und Kopien, welche ſo viele unſerer älteren Sammlungen entſtellen, von ihr fern gehalten blieben, und man andererſeits bei den Vermehrungen ſtets darauf bedacht war, alle Hauptſchulen thunlichſt gleichmäßig zur Vertretung zu bringen. Wenn es der Oldenburger Sammlung freilich an Perlen erſten Ranges fehlt, ſo findet dies in den relativ beſchränkten Mitteln des kleinen Landes ſeine naheliegende Erklärung.

Die Sammlung Weſſelhoeft in Hamburg, die zweite in der Reihe der „Bilderleſe", iſt die einzige ältere Privatgalerie der deutſchen Handelsmetropole, welche ihren urſprünglichen Charakter bis heute bewahrt hat. Viele andere dortige Privatſammlungen ſind zerſtreut, einige durch den Patriotismus ihrer ehemaligen Beſitzer in das Eigentum der ſtädtiſchen Kunſthalle übergegangen. Sie trägt, wie alle dieſe Sammlungen, ein durchaus holländiſches Gepräge, was ſich aus dem jahrhundertelangen innigen Verkehr zwiſchen Hamburg und Holland erklärt, von welchem Bode im Vorwort ſeines Textes ein lebensvolles Bild entwirft. Nicht nur ihr geſchloſſener Charakter, ſondern auch die hohe Qualität und die vortreffliche Erhaltung der Bilder geben der Weſſelhoeft'ſchen Sammlung ein Anrecht darauf, den Reigen der deutſchen Privatgalerien in der „Bilderleſe" zu eröffnen. — Den holländiſchen Meiſtern, vornehmlich denen der Blütezeit des 17. Jahrhunderts, widmet Bode einen beſonders eingehenden Kommentar, in welchem die Meiſter nach Perioden und Kunſtgattungen überſichtlich geordnet erſcheinen. Wer die Behandlungsweiſe des Autors kennt, wird ermeſſen, wie viel ſchätzenswerte Details zur genaueren Kenntnis der holländiſchen Malerei er in dieſen mit Holzſchnitten und Facſimiles der Monogramme reich ausgeſtatteten Abſchnitten zu erwarten hat. Eingehend ſpricht Bode hier auch von dem reizenden beigegebenen Bilde des Delftſchen van der Meer, wohl einem Motiv aus Delft, das „in jedem Beſchauer die Erinnerung an den maleriſchen Zauber der kleinen holländiſchen Städte zurückrufen wird: die engen Straßen mit ihren alten roten Backſteinbauten, den hohen Giebeln, den blauen oder roten Schieferdächern, den Vorläden mit Holzüberdachung — das Ganze im dunſtigen Schimmer der feuchten Meeresluft." Das Bild ſtammt aus der Sammlung J. Slagregen in Amſterdam.

Für den weiteren Verlauf der Publikation ſind die Bilderſammlungen von Schwerin, Deſſau und Wörlitz, Gotha, Darmſtadt und Nürnberg in Ausſicht genommen. Wir wollen die Hoffnung hegen, daß die Teilnahme des kunſtſinnigen Publikums die volle Durchführung dieſes umfaſſenden Programms ermöglichen werde. C. v. L.

Die antiken Terrakotten im Auftrage des archäologiſchen Inſtitutes des deutſchen Reiches, herausgegeben von Reinard Kekule. Band II. Die Terrakotten von Sizilien, bearbeitet vom Herausgeber, mit 61 Tafeln in Radirungen von Ludwig Otto. Berlin und Stuttgart, 1884, Verlag von W. Spemann. Fol. XI und 87 S.

Grundlegende Publikationen, welche wie die vorliegende eine Fülle neuen Stoffes nebſt allem zugehörigen alten geſammelt und als Unterſuchungsmaterial mit urkundlichen Angaben ausgeſtattet darbieten, pflegen ſcheinbar unbemerkt in die wiſſenſchaftliche Litteratur einzutreten, da ſie zu eigenen Beſprechungen weder anreizen noch ſolche bedürfen. Natürlich ſind die Verfaſſer mit ihren beſonderen Studien den Fachgenoſſen vorausgeeilt, niemand iſt ſofort im ſtande, die Stelle

Digitized by Google

genauer anzugeben, welche ihre Leistung einnimmt und behaupten wird. Von dem Augenblick an, wo sie da ist, ist sie eben unentbehrlich, und wie jede technische Erleichterung bürgert sie sich von selbst in den Betrieb der täglichen Arbeit ein. Die Publikation Kekule's ist aber nicht nur für Gelehrte bestimmt. Durch ihren bildlichen Inhalt und durch die Art seiner Fassung wendet sie sich vielmehr an alle diejenigen, welche künstlerische Anregung oder persönlichen Genuß in der Antike suchen, und für sie wird ein orientirendes Wort an dieser Stelle, wenn auch zufällig etwas verspätet, vielleicht immer noch willkommen sein.

Das archäologische Institut, das in seiner raschen äußeren Entwickelung sich immer höhere allgemeinere Aufgaben stellt, betreibt seit Jahren eine Gesamtaufnahme der antiken Kunstwerke. Alles Erhaltene soll wissenschaftlich gebucht werden. Nach Gattungen und Serien soll es sich sachlich ordnen und in dieser Ordnung, je nach Umständen durch Abbildungen, Beschreibungen oder bloße Notizen, zu vollständiger Übersicht gelangen. Es soll eine Zusammenfassung des Überlieferten zu stande kommen, wie ein Inventar von einem in alle Welt zerstreuten großen Besitztum, das man endlich einmal ganz übersehen will, um es gründlich nützen und verwalten zu können. Man will ein Fundament für geschichtliche Untersuchungen gewinnen, und die gegenwärtigen Vervollkommnungen der graphischen Künste scheinen das Unternehmen zu begünstigen.

Kekule ist einer der Urheber dieses Planes. Als solcher hat er zu seiner Verwirklichung beitragen wollen und sich zu einer Serienpublikation der Terrakotten verpflichtet. Er übernahm damit sicherlich nicht den leichtesten oder inhaltlich lohnenswertesten, aber einen wichtigen, wissenschaftlicher Förderung bedürftigen Teil des großen Ganzen. Die Gattung der Terrakotten war noch nie systematisch bearbeitet worden und ihre von jeher große Mannigfaltigkeit hatte durch die reizvollsten Funde auf griechischem Boden ungeahnte Erweiterungen erfahren; sie wächst überhaupt zusehends, Terrakotten sind fast wie Münzen überallhin verschlagen und allerwärts gesucht, soweit im geographischen Gebiete der heutigen Kultur Interesse an alter Kunst vorhanden ist. Es hat unter diesen Umständen einer über ein volles Jahrzehnt sich erstreckenden, sehr geduldigen und durch die mannigfachste Mitwirkung unterstützten Vorarbeit bedurft, um die Publikation in Fluß zu bringen. Was sich von ihr erwarten ließ, kündigte vor neun Jahren das polychrome Prachtwerk „Tanagra" an, das eine kleine Auswahl besterhaltener Thonfiguren dieses Fundortes wie ein Programm veröffentlichte und ein eigenartiges Stück griechischer Schönheit in der That weiten Kreisen bekannt und vertraut machte. Ein feinsinniger Schüler Kekule's, der als Mitarbeiter treu zu dem Unternehmen stand, seitdem es Mitarbeiter forderte, Hermann von Rohden, hat dann die Serienpublikation unlängst mit einem besonders für Architekten lehrreichen Bande der Terrakotten von Pompei eröffnet. Für einen weiteren Band, der für Geschichte der Skulptur und Kunstgeschichte überhaupt wichtig zu werden verspricht, bearbeitet derselbe Gelehrte gegenwärtig die aus dem ersten Jahrhundert v. Chr. stammenden, gewöhnlich nach dem Marchese Campana benannten Friesreliefs, welche, wie es scheint, eine Spezialität von Rom waren und mit ihrem Reichtum an figürlichen Kompositionen, den sie der Kunst früherer Jahrhunderte entlehnten, für die antike Renaissance jener Zeit so charakteristisch sind. Kekule selbst nimmt dann wohl Unteritalien zunächst in Angriff und führt eine erschöpfende Veröffentlichung der Tanagrafunde der Vollendung entgegen. Von ihm rührt auch der gegenwärtige Band her, welcher alles aus Sizilien Stammende vereinigt.

In der Art, wie dem gesamten Vorrate der antiken Terrakotten nach und nach das litterarische Schatzhaus aufgebaut wird, arbeitet sich immer deutlicher eine höchst persönliche Leistung heraus. Zwar ein großer Teil dessen was der Publikation vorausliegt, vieles was mit der Nötigung zusammenhängt, ihren Stoff auf langen beschwerlichen Reisen von Fundort zu Fundort, von Sammlung zu Sammlung möglichst aus erster Hand aufzutreiben, in möglichst umfassender Autopsie zu prüfen, zu sichten und einzubringen, Alles jedesfalls was gelehrte Ausdauer und im Kampfe mit ungewöhnlichen Hindernissen oft genug Tapferkeit der Person erfordert, unterscheidet sich kaum von anderen ähnlichen Unternehmungen. Höchstens graduell, insofern für die Vorarbeiten des gegenwärtigen Bandes, namentlich nach den ausführlichen Auszügen aus sizilischer Lokallitteratur, welche allerdings „fast wie solche aus Handschriften gelten können", eine ganz besondere Sorgfalt aufgewandt scheint, als hätte sich der Verfasser jenen ersten An-

Digitized by Google

forderungen mit einer gewissen Härte unterzogen, wie jeder Gewissenhafte nur um so strenger verfährt, wo er seine Neigung minder beteiligt weiß. Das Individuelle der Leistung liegt vielmehr in der Edition als solcher, deren wissenschaftliche Gestalt durch eine seltene Schärfe des Geschmacks bedingt ist. Schon in ihrer vornehm schlichten Erscheinung spricht sich ein glückliches Maß aus. In präziser notenloser Kürze gibt der Text eine topographisch geordnete Fundstatistik der sizilischen Terrakotten und die Erklärung der Abbildungen; er referirt durchgängig und erweitert sich nur da zur Untersuchung, wo es zur Feststellung von Thatsächlichem unumgänglich ist. Die Originale sind schlechthin Hauptsache; aber aus einem offenbar großen Vorrate zusammengebrachter Zeichnungen ist sparsam ausgewählt und nur so viel mitgeteilt worden, um die einzelnen Typen und Spielarten vollständig zu zeigen, und auch diese Auswahl wurde einer Scheidung unterworfen. Minder Bedeutendes ist in Zinkätzungen reproduzirt, die im Texte Platz fanden; alles Bevorzugte kam auf die angehängten radirten Tafeln, die in ihrer einheitlichen Vollendung den Glanz des Werkes bilden. Bei dem Ruin, welchem Thonskulpturen ausgesetzt sind, enthalten auch die Tafeln manches Fragmentarische; aber das Fragmentarische erscheint durchweg so vie als irgend möglich vermieden. Häßliches oder Rohes, wovon auch die glücklichste Produktion sich handwerklich kaum ganz frei erhält, tritt im Sinne historischer Treue nur als ein gelegentlich Geduldetes auf. Mittelmäßigem ist überall die beste Seite abgewonnen, Gewöhnliches nur in Proben vertreten. Dahingegen alles in seiner Art Vollendete mit einer Ausführlichkeit dargelegt gepflegt und zu seinem Rechte gebracht ist, daß man ein innerstes Bedürfnis herausfühlt, Wesentliches nur in Vollkommenheit der Form anzuerkennen und dieses Wesentliche daher so eindrücklich klar und von Störendem befreit wie möglich hinzustellen. So steht denn von den geringen äußerlichen Sorgen der Buchgestaltung an bis zur innerlichsten Fassung und Formung des Inhaltes alles in persönlicher Harmonie. Man lernt von einem Schönheitssinne, welchem die ganze Terrakottengattung, die ja gerade mit ihrem besten Gute reines Wohlgefallen an der Form hervorruft und befriedigt, in gewissem Sinne wahlverwandt ist, und welcher daher vor allem darauf ausging, das Dargebotene jedem künstlerisch Sehenden und Genießenden wahrhaft erfreulich zu gestalten.

Daß dieses Ziel erreicht wurde, ist das Verdienst von Ludwig Otto. Eigenhändig hat er für weit über hundert Textvignetten die Vorlagen hergestellt, eigenhändig alle einundsechzig Foliotafeln gezeichnet und radirt, mit einem Verständnis, wie es nur das ausführlichste Studium der Gattung ausbilden konnte. Nicht umsonst hat ja Otto seit mehr als zehn Jahren nahezu alles selbst untersucht und aufgenommen, was in Griechenland, in Italien und in den großen europäischen Museen für das Terrakottenunternehmen notwendig gewesen ist. Für einen jungen Maler von so vielseitig feinem raschem Talente, der doch am Ende nicht bloß Formen sieht, nicht bloß Antikes bewundert, und im Dienste einer solchen Aufgabe leicht unter seinen eigensten Wünschen leidet, wahrlich eine ungewöhnliche Beharrlichkeit, die sich nun aber auch durch den Ausfall des vorliegenden Bandes rechtschaffen belohnt sieht. Es müßte nicht mit rechten Dingen zugehen, wenn in den Radirungen alles unterschiedslos gelungen wäre oder im Streben nach Treue sich die Eigenart verflüchtigt hätte, an welche Gottlob jede künstlerische Reproduktion gebunden bleibt. Aber es ist wirklich ein Vergnügen, diese seinen liebenswürdigen Blätter zu bewundern, auf denen ein ganzer Frühling anmutigster Formen sich ausbreitet und zu immer neuer Betrachtung einlädt. Tafeln wie die letzten des Bandes mit der prächtigen Serie tektonischer Ornamentstücke, namentlich dem herrlichen Vasenfragment aus Syrakus, auf welchem Bakchantinnen zwischen ionischen Säulen tanzen, oder Tafel VII mit dem wundervollen porträtartigen Frauenkopfe, einem wahren Juwel des griechischen Quattrocento, werden schwerlich so bald ihren Meister finden und zählen zu den besten Reproduktionen von Antiken, welche die deutsche Litteratur aufzuweisen hat.

Noch sind die wichtigsten Fundplätze Siziliens nur erst zufällig angerührt, kaum irgendwo in erschöpfenden Ausgrabungen untersucht. Der heutige Stoff muß daher noch mannigfach zusammenhanglos erscheinen, und anderen als stilistisch formalen Untersuchungen gegenüber verhält er sich vorläufig noch etwas spröde. Aber auch die lokale Sonderart der sizilischen Produktion, die man zunächst erkennen möchte, wird außer wo der Formenschatz sizilischer Münzen Vergleiche ermöglicht, vorläufig mehr nur dunkel empfunden als daß sie sich recht faßbar her-

Digitized by Google

ausſtellte, was erſt der Fall ſein wird, wenn im Gegenſatze dazu einmal auch die Hinterlaſſenſchaft anderer Provinzen geſammelt vorliegt. Bei dieſer Beſchaffenheit des Stoffes konnte man mit einem gewiſſen Scheine von Berechtigung es für zweckmäßiger halten, daß ſo bedeutende Anſtrengungen vorerſt anderen Gebieten der Antike zu Gute gekommen wären. Allein wem lägen am Ende die zu befolgenden Geſetze wiſſenſchaftlichen Fortſchrittes offen, und wer wäre berufen, ſie auf die Formel beſtimmter Vorſchriften zu bringen? Zweifel wo und wie Fortſchritt ſtattfinden ſollte, ſchlägt auch hier der thatſächliche Fortſchritt ſelbſt, und wenn an Stelle eines früheren Nichts ein ſo lehrreiches und zugleich ſo ſchönes Etwas überraſcht, bleibt Dankbarkeit die erſte und letzte Empfindung. Auch aus einem tieferliegenden Grunde. Mit welcher Befriedigung ſehen wir nicht aus dem Wuſte früherer archäologiſcher Publikationen ſich ein fein organiſirtes Werk wie Stackelbergs ‚Gräber der Hellenen‘ herausheben. Wie dankbar kann man der durchſchlagenden Förderung, welche Michaelis Parthenon bot, eingedenk bleiben und dennoch die Lithographieen beklagen, nach denen wir uns die Kunſt des Phidias einprägen. Wie herzlich ſchwer oft und wie innerlich ungereinigt iſt noch immer die tägliche Litteratur, mit der wir zu arbeiten haben! Wer empfände überhaupt nicht, einer wie beſtändigen energiſchen Läuterung des Geſchmackes unſere geſamte wiſſenſchaftliche Produktion bedarf, und über wie wenig erziehende Elemente wir dafür verfügen. Ich meine, ſo lange es noch nicht jedermann im Blute liegt, daß antike Denkmäler doch noch etwas mehr ſind als geſchichtliche Überlieferungen, die man wie Texte auslegt und zitirt, haben Werke wie das vorliegende, welches in der Darlegung wie in der Unterſuchung des Stoffes den Charakter des Kunſtwerks vor allem heraushebt und ſchont, eine über ihren unmittelbaren Zweck hinausreichende Bedeutung. Die hier einmal erreichte Höhe der äußeren Leiſtung wird das Inſtitut in ſeinen weiteren Publikationen vermutlich nicht immer einhalten können; aber daß das Maß und die ganze innere Art von Kekule's Terrakottenband ihnen als Muſter diene, iſt durchaus zu wünſchen.

Otto Benndorf.

Digitized by Google

ALBERT FRISCH'S
Kunst-Anstalt und Verlag

in

BERLIN, W. 66. Lützowstrasse.

Farbenlichtdruck, Lichtdruck, Photographie, Photolithographie.

5 Schnellpressen. Grösste Leistungsfähigkeit. (9)

Durch den Farbenlichtdruck werden künstlerische Wirkungen erzielt, wie durch kein anderes chromographisches Verfahren und ist derselbe wegen seiner relativen Billigkeit sehr zu empfehlen.

Joseph Baer & Co.

Buchhändler und Antiquare

in Frankfurt am Main,

Rossmarkt 18.

Specialität in Kunst- und kunstgewerblicher Litteratur.

Neue Englische und Französische Publikationen zu Originalpreisen ohne Aufschlag,

meist bereits ein Jahr nach Erscheinen zu antiquarischen Preisen.

Grosses Lager von neuen und alten Werken,
Seltenheiten, kostbaren Einbänden und Ornamentstichen,

worüber regelmässig Kataloge erscheinen, die gratis und franco verschickt werden.

Auf Wunsch Ansichtssendungen.

Letzt erschienene Verzeichnisse unseres Antiquarischen Lagers:

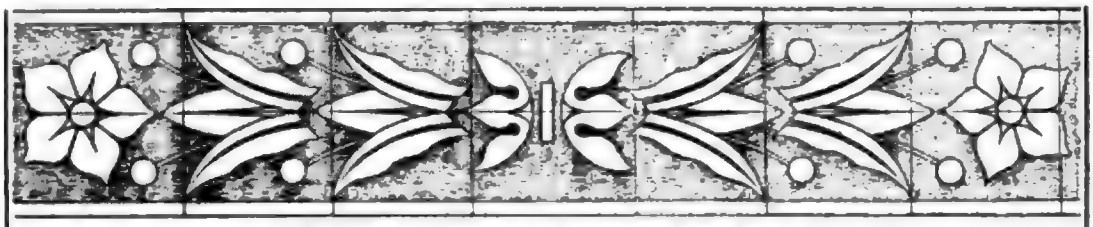
Catalog 168. Malerei, Sculptur und Architectur.
„ 174. Costüme und Festliche Aufzüge. — Sport, Pferdekunde.
„ 177. Aeltere Architektonische Werke und Ornamentstiche. (7)
„ 178. Neuere kunstgewerbliche und architektonische Werke.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Von **J. Burckhardt.** Fünfte vermehrte u. verbesserte Auflage. Unter Mitwirkung des Verfassers herausgegeben von **Wilh. Bode.** 1884. 3 Bände. broch. M. 13.50, geb. in Calico M. 15.50.

Digitized by Google

Neuer Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig. 1886.



III. Abteilung: Aus Taf. 22 u. 23, stark verkleinert.

Vorbildersammlung für das Elementar-Freihandzeichnen.

Mit besonderer Berücksichtigung des gewerblichen Ornamentzeichnens.

Ein systematischer Lehrgang

für Volksschulen, Realschulen und gewerbliche Lehranstalten, sowie zum Selbstunterricht herausgegeben von

GEORG GRÄF

Vorstand der Fachabteilung der gewerblichen Fortbildungsschule in München.

120 Tafeln 4°. mit Text.

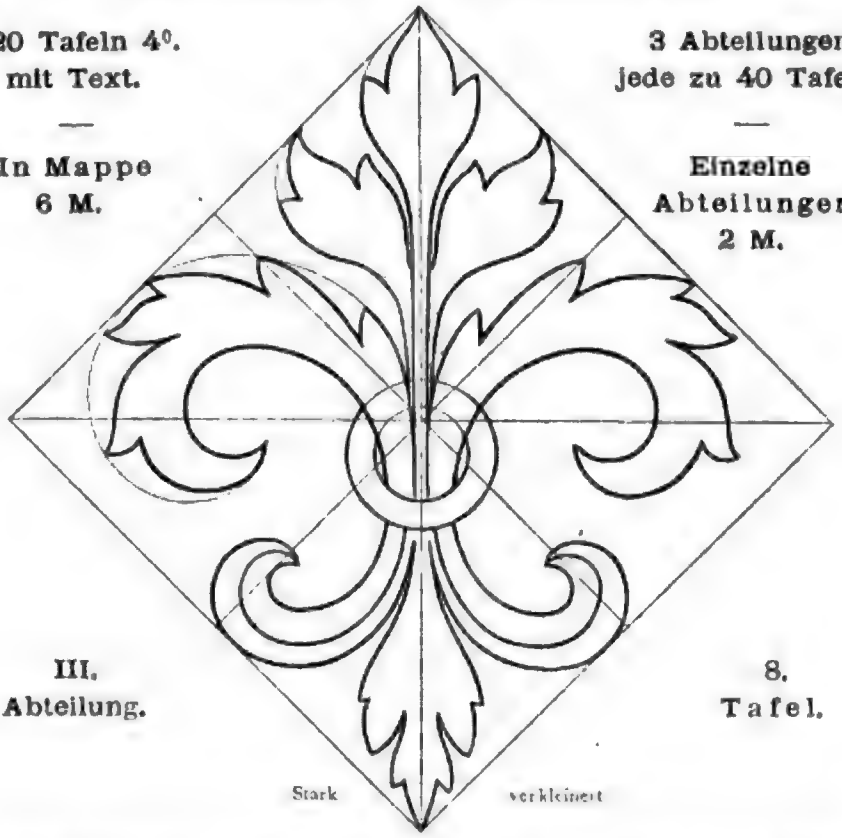
—

In Mappe 6 M.

3 Abteilungen, jede zu 40 Tafeln.

—

Einzelne Abteilungen 2 M.



III. Abteilung.

8. Tafel.

Stark verkleinert

„Diese Sammlung ist eine Frucht jahrelanger Schulpraxis und die Herausgabe ist durch das Bestreben veranlasst, für den Massen- und Gruppenunterricht ein durchaus brauchbares Material zu bieten" (Aus dem Vorwort.)

Druck von August Pries in Leipzig.

Digitized

22. Jahrgang. Heft 3.

Hierzu Kunſtchronik Nr. 9. Ausgegeben 9. Dezember 1886.

HARVARD COLLEGE
DEC 27 1886
LIBRARY.

Zeitſchrift
für
Bildende Kunſt

Herausgegeben von
Prof. Dr. Carl von Lützow.

Nebſt
Kunſtgewerbeblatt

Herausgegeben von
Arthur Pabſt.

Mit dem Beiblatt: Kunſtchronik.

Preis
fürs ganze Jahr
28 Mark.

Einzelpreis
dieſes Heftes
M. 3. —.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.
Berlin: W. H. Kühl, Jägerſtraße 73.

1887.

Digitized by Google

Zeitschrift für bildende Kunst. Drittes Heft.

Inhalt.

Paul Baudry. (Schluß.) Von Richard Graul. S. 65. — Die kunsthistorische Abteilung der schwäbischen Kreisausstellung zu Augsburg. (Forts.) Von H. E. v. Berlepsch. S. 75. — Scema novum. Studien zur Baugeschichte des Mittelalters. Von J. Reimers. II. S. 81. — Zur Bautechnik der Hellenen. Von Josef Durm. S. 85. — Bücherschau: Das Werk Adolf Menzels. Lief. II—IV. — Ad. Menzels Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Großen. S. 92. — Die k. k. Gemäldegalerie in Wien. Besprochen von J. Krnsjavi. S. 93. — Zur Dürerforschung. S. 96.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Kopfleiste, gezeichnet von L. Hellmuth. S. 65. — †Deutschland und Spanien, Kindergruppe von P. Baudry in der großen Oper zu Paris. Heliogravüre von Goupil & Co. in Paris. Zu S. 65. — Die Bestrafung des Marsyas, Wandgemälde von P. Baudry in der großen Oper zu Paris, gezeichnet von G. Klepzig. S. 69. — Die Glorifikation des Gesetzes. Deckengemälde von P. Baudry im Sitzungssaale des Kassationshofes zu Paris. Holzschnitt von Th. Knesing. S. 73. — Die Wut, Deckengemälde von P. Baudry in der großen Oper zu Paris, gezeichnet von G. Klepzig. S. 74. — †Epitaphbild des Bürgermeisters Schwarz von Augsburg. Gemälde von Holbein d. Ä. Lichtkupferdruck von Obernetter. Zu S. 75. — Anbetung der hl. drei Könige. Gemälde von Gumpolt Gültlinger. Zeichnung von H. E. v. Berlepsch. S. 77. — Altarflügel von M. Schaffner. Holzschnitt von R. Berthold. S. 78. — Kirche zu Vézelay. S. 82. — St. Etienne zu Auxerre. S 84. — Gewölbe aus Tiryns. S. 85. — Kirche zu Fontenay. S. 87. — Künstlers Erdenwallen: Nachruhm. Nach einer Lithographie Ad. Menzels S. 92. — Dürers Madonna mit der angeschnittenen Birne. Nach einer Radirung von W. Unger. S. 94. — Reproduktion einer Vignette von W. Unger. S. 96. (Aus dem Werke: Die k. k. Gemäldegalerie in Wien, Radirungen von W. Unger, Text von C. v. Lützow; Verlag von H. O. Miethke in Wien.)

Kunstgewerbeblatt. Drittes Heft.

Inhalt.

Bemaltes Schmiedeeisen. Von Julius Lessing. S. 41. — Kunstgewerbliche Streifzüge. Von Richard Graul. IV. Boulle und Boulle-Möbel. S. 44. — Heinrich Steyners Modelbuch. S. 49. — Ausstellung der Königl. Kunstgewerbeschule zu Nürnberg. Von O. v. Schorn. S 51. — Bücherschau: E. Garnier, Histoire de la verrerie et de l'emaillerie. S. 55. — Kleine Mitteilungen: Landesausstellung in Czernowitz. S. 57. — Ausstellung siebenbürgisch-sächsischer Hausindustrie in Hermannstadt. S. 58. — Aus Hamburg. S. 58. — Zeitschriften. S. 59. — Kunstanzeiger.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

†Schmiedeeiserner Kronleuchter, bunt bemalt. Lithographie von J. G. Fritzsche. Zu S. 41. — Kopfleiste, entworfen von L. Hellmuth. S. 41. — Boulleкabinet im Mobilier national zu Paris. Autotypie von Angerer & Goeschl. S. 44. — Boullepostament im Grünen Gewölbe zu Dresden. S. 45. — Sog. bureaux-secretaire de Louis XV., von Deben und Riesener. Holzschnitt von E. Helm. S. 47. — Reliefstickerei mit Silbercandille auf roter Seide. Italien, 17. Jahrh. (Kopfleiste.) S. 49. — †Zwei Tafeln aus Steyners (Augsburger) Modelbuch (5 u. 6). Zu S. 49. — Aufnäharbeit in farbiger Seide mit Goldschnur. Italien, 16. Jahrh. (Kopfleiste.) S. 51. — Teil eines Roulettes in Solenhofer Stein geätzt und bemalt. 17. Jahrh. S. 54. — *Reliquiar als Anhänger. — *Kastengriff mit Grubenschmelz. Modern japanisch. S. 55. — *Schüssel, Kupfer mit Zellenschmelz. Persien, 17. Jahrh. S. 56. — Goldstickerei auf Seide. Italien, 16. Jahrh. Kunstgewerbemuseum zu Leipzig. (Kopfleiste.) S. 57. — Wiege aus den Vierlanden. Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. S. 59. — Kußtafel, Ebenholz und Silber. Augsburg, Anfang des 17. Jahrh.

* Diese Abbildungen sind dem Werke von Garnier, Histoire de la verrerie etc. (Alfred Mame in Tours) entnommen.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts

unter Mitwirkung von **H. Lücke, A. Schmarsow, Ad. Rosenberg, K. Eggers, V. Valentin** etc. herausgeg. von **Rob. Dohme.** Mit vielen Abbildungen, in 2 Bänden. hoch 4°. br. 40 M.; in reichem Einband 48 M.; in ganz Saffian oder Pergament 62 M.

Inhalt des I. Bandes. 1. **Schinkel** (R. Dohme). — 2. **Canova** und **Thorwaldsen** (H. Lücke). — 3. **Schadow** und **Rauch** (K. Eggers). — 4. **David d'Angers** (A. Schmarsow). — 5. **Rude** (A. Rosenberg). — 6. **Carstens** (H. Lücke). — 7. **Cornelius, Overbeck, Veit, Schnorr** und **Führich**, I. u. II. Abschnitt (V. Valentin).

Inhalt des II. Bandes. 8. **Cornelius, Overbeck, Veit, Schnorr** und **Führich**, III. Abschnitt u. Schluss (V. Valentin). — 9. **Jos. Ant. Koch** (Th. Frimmel). — 10. **Rottmann** (C. A. Regnet). — 11. **Prudhon** (A. Schmarsow). — 12. **Gros** (R. Graul). — 13. **Ingres** (A. Schmarsow). — 14. **Géricault** und **Delacroix**; 15. **Delaroche, Horace Vernet** und **Leopold Robert** (A. Rosenberg).

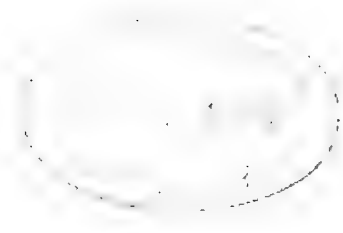
= Ein architektonisches Prachtwerk ersten Ranges. =

Das Lustschloss zu Schleissheim, mit Unterstützung S. M. des Königs Ludwig II. von Bayern herausgegeben von G. F. Seidel. 12 Tafeln gr. Fol. in Kupferstich von Ed. Obermayer mit einem historischen Text von Dr. F. Mayerhofer. Ausg. I auf chines. Papier in Mappe 65 M. — Ausg. II auf weissem Papier in Mappe 45 M.

Nur 120 Exemplare kommen in den Handel.

Hierzu vier Beilagen: eine von E. Twietmeyer in Leipzig, eine von Ferdinand Hirt & Sohn in Leipzig, eine von Adolf Titze in Leipzig, und eine von Ed. Nouveyre in Paris.

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Paul Baudry.

Von Richard Graul.

Mit Illuſtrationen.

HARVARD COLLEGE
DEC 27 1886
LIBRARY.

(Schluß.)

Baudry hatte ſich ſchon im Fache dekorativer Malerei ausgezeichnet, bevor er am 30. Januar 1866 den offiziellen Auftrag zur Dekoration des Opernfoyers erhielt. Frühzeitig trug er ſich mit Plänen zu großartigen Wandmalereien. Einen ſolchen Entwurf unterbreitete er bereits im Jahre 1854 der Akademie. Es iſt eine Allegorie, „primavera della vita“, eine ſtammelnde Schülerarbeit, in der er ein Bild der Jugend mit ihren Freuden und Leiden, ihren großen und kleinen Strebungen hatte geben wollen. Bald darauf verſuchte er ſich in der maleriſchen Ausſchmückung von Pariſer Salons, eine Mode, welche unter dem zweiten Kaiſerreich in Anlehnung an die Weiſe des endenden achtzehnten Jahrhunderts (Stil Louis XVI.) ſtark in Aufnahme gekommen war. Derartige Arbeiten ſind die „Vier Jahreszeiten“, Supraporten für das Hotel Guillemin (1856 und 57, jetzt bei G. de Rothſchild), die „Attribute“ der zwölf großen Götter, welche von Genien getragen werden, für Achille Fould (1858, jetzt im Schloſſe zu Chantilly) und die zwei Supraporten im Hotel Nadaillac (1859), Cybele und Amphitrite mit reizenden Kindergruppen. Dieſe Dekorationen ſind in der leichten flotten Manier des Genre Pompadour entworfen in der Weiſe Bouchers und Fragonards, ohne daß Baudry freilich das Vorbild zu erreichen vermochte; in den fünf Panneaux für das Hotel Galliera (1861), Allegorien italieniſcher Städte darſtellend, ſchlug Baudry kräftigere Töne an, aber erſt in den Dekorationen für das Hotel Paiiva (jetzt Henckel de Donnersmark, 1865) zeigte der Künſtler ein ausgeſprochenes Talent. Er malte auf dem elliptiſchen Plafond die vier Tageszeiten, perſonifizirt durch Aurora, Phöbus, Vesper und Hekate, und begleitete dieſe Kompoſition im Frieſe mit ſinnverwandten Darſtellungen mehr anekdotiſcher Art. Wohl ſtören in dem Werke noch manche übertriebene Formen und auffällig grün-bläßliche Tinten in den Schattenpartien der Carnation — aber es ragt hervor durch jene franzöſiſch gefällige Vortragsweiſe, welche in dem harmoniſchen Fluſſe der Linien, in der Delikateſſe der klaren Koloritwirkungen unverkennbar ſich durchſpricht.

Jedoch alle dieſe Arbeiten — mit Ausnahme der letzten etwa, welche unter dem Einfluß der Vorſtudien für die Oper gewonnen hat — ſchienen ihrem Schöpfer noch unzulängliche Proben ſeiner höheren Befähigung. Baudry, der achtſam auf die Stimme ſeiner Zeit, bisher mit allem Raffinement der Zeichnung und allem Schmelz der Farbe in anmutiger Weiblichkeit die Lenzesluſt des Daſeins gefeiert hatte, ſah ſich ein hehreres

Digitized by Google

Ideal erſtehen, ernſt und erhaben, wie es vorzeitige Meiſter des monumentalen Stils erfüllt hatte. Und er war ſich des Abſtandes wohl bewußt, der ſeine bisherige Schöpfung trennte von dem Meiſterwerke, das ihm ſein Ehrgeiz auf die Seele band. Galt es ihm doch ein Werk zu ſchaffen, wie es umfaſſender kein moderner Meiſter unternommen hat, ein Werk von maßgebender Bedeutung für das Kunſtſtreben einer ganzen Epoche! Die Erfolge, die er als Dekorateur, als virtuoſer Porträtiſt — wir werden ihn als ſolchen noch näher betrachten — und als beliebter Phantaſiſt im klaſſiſchen Genre erlangt hatte, täuſchten ihn nicht über die Notwendigkeit, von neuem in die Lehre zu gehen bei jenen Meiſtern, die er ſchon früher zu ſeinen Führern erkoren hatte. Unbedenklich entſagte er allen den glänzenden Ausſichten, welche ihm in Paris gleich ſeinem einſtigen Studiengenoſſen Bouguereau den allgemeinſten Beifall und reichlichen Gewinn verhießen. Solche Geſinnungstüchtigkeit hat etwas Imponirendes; ſie hebt ſeinen Charakter empor, weiſt den blanken Schild ſeiner Künſtlerehre vor. Ein Beiſpiel ſo idealen Strebens, wie er es bewährte, verdient ſchon ſeiner Seltenheit wegen in unſerer „praktiſchen“ Zeit beſonders gerühmt zu werden. Baudry war ein Prieſter ſeiner Kunſt, und dieſe Kunſt erſchien ihm wirklich als eine hohe, himmliſche Göttin, in deren Dienſt er ſich aufopferte. Nie hat er mit ſeinem Gewiſſen kapitulirt, nie mit der erlangten Berühmtheit geſchachert: nichts lag dieſer edlen Natur ferner, als ſeinen Namen einer geſchäftsmäßigen Ausbeute ſeines Talentes zu leihen — und ſo hat er es gehalten bis an ſein Ende.

Zwei Jahre vor dem offiziellen Auftrag begann der Meiſter ſeine Studien. Im Jahre 1864 weilte er in Rom und malte die elf trefflichen Kopien nach Teilen von Michelangelo's Sixtinamalereien, welche jetzt eine Zierde der Ecole des beaux-arts bilden; 1868 unterbrach er die begonnene Arbeit im Foyer, um in London Raffaels Kartons zu ſtudieren. Auf der Rückreiſe berührte er Madrid, ohne jedoch durch den von ihm grundverſchiedenen Velazquez tief beeinflußt zu werden: offenbar hatte der nunmehr Gereifte eine Grenze ſeiner erſtaunlichen Aſſimilationsfähigkeit erreicht. Noch andere Meiſter, ſeinen Liebling Correggio, den Veroneſe und Tiepolo hat er befragt. Im Jahre 1870 ſtudierte er in Venedig, allein die erſte Kunde von den Niederlagen Frankreichs rief ihn gleich Regnault in die Reihe der Vaterlandsverteidiger.

Die Art ſeiner Studien war überaus gründlich. Als er in Rom dem großen Florentiner die Geheimniſſe ſeiner monumentalen Kunſt ablauſchte, war er unermüdlich. Tags über in der Kapelle, ſetzte er zuhauſe in der Villa Medici die Studien nach Zeichnungen und Photographien bis in die Nacht hinein fort. Und als er glaubte die Mache ganz in der Hand zu haben, da begann er mit den erſten Entwürfen für die Oper. Dann fand er die Freiheit wieder, die er Michelangelo gegenüber ſo willig verleugnete, und kontrolirte ſein Formenverſtändnis an der Natur. Ängſtlich begann er über das köſtliche Gut eigner Empfindung zu wachen, ſuchte es dem Druck aller jener Vorbilder wieder zu entreißen, welche in ſein Schaffen gebieteriſch hereinragten. In dieſem Bemühen, die Spuren ſeiner Studien zu verwiſchen, weil ſie ihn zu leblos konventioneller Manier verleiten möchten, in dieſer Befürchtung, die Geiſter, die er rief, nicht mehr bannen zu können — hierin liegt der Grund, weshalb er ſpäter bei der Ausführung ſeiner Projekte allzu reichlich Gebrauch machte von modernen Typen, wie ſie ſich ihm in ſeiner Umgebung aufdrängten. Die klaſſiſche Reinheit aber einer eleganten und doch kraftvollen Zeichnung, den offenen Blick für das Edle und Stilgemäße in der

Digitized by Google

Erſcheinung, dieſe Vorzüge ſeiner Kunſt dankt er zunächſt dem intimen Verkehr mit den alten Meiſtern. Schade, daß Baudry auf die zahlreichen Dokumente ſeines nachſchaffenden Fleißes ſo wenig eitel war, — er hat in Rom umfängliche Blattfolgen verbrannt. Aber die immerhin anſehnliche Menge des Erhaltenen, von der flüchtigen Improviſation bis zur genau beſtimmten Skizze, läßt zur Genüge erkennen, welche Anſtrengungen er es ſich koſten ließ, welche enthuſiaſtiſche Aufwallungen aber auch, welche innige Schöpferfreuden er bei der Vorarbeit empfand. Noch eins: dieſe Blätter geſtatten einen Einblick in den echt maleriſchen Sinn des Meiſters: was er innerlich ſchaute, das ſchaute er als Koloriſt, daher die große, ſummariſche Manier ſeiner Zeichnung. Sorgfältige, bis in das kleinſte Detail gepflegte Kartons zu zeichnen, war nicht ſeine Sache; es genügte ihm, wenn er nur eine in den weſentlichen Zügen korrekte Abbreviatur ſeiner Idee bei der Ausführung vor Augen hatte.

Bezeichnend noch für dieſe Art der Arbeit, welche ſich auf die Deutlichkeit des inneren Bildes verläßt, iſt es, daß er den Plan für ſeine Dekoration ſchriftlich ausgearbeitet hatte, die Figuren, ihre Stellung und gegenſeitiges Verhältnis, Charakter und Handlung mit Worten kurz bezeichnet. Man ſieht, bei allem, was er ſchafft, geht Baudry mit logiſchem Bedacht zu Werke, und gar manchen ſeiner Kompoſitionen merkt man die Peripetien der Geiſtesarbeit an. Man kann verſichert ſein, daß der Künſtler ſeine Phantaſie — eine Phantaſie des Kopfes mehr als des Herzens — wird zu zügeln wiſſen: den ungebundenen Ausbruch aufbrauſender Empfindung, eine Hergebrachtes umwerfende Phantaſtik werden wir nicht zu gewärtigen haben. Wir wiſſen, die Natur hatte Baudry mit reichen Gaben beſchenkt, ſie hatte ihn ausgeſtattet mit feinen Sinnen, die zarten Reize koloriſtiſcher Wirkungen zu empfinden, den leichten Schwingungen gefälliger Linien nachzutaſten, und ſie gab ihm das Zeug, dieſe Erlebniſſe ſeiner Künſtlerſeele wiederzugeben. Wir wiſſen, die Höhenrichtung ſeiner geiſtigen Anlagen öffnete ihm den Blick in das Reich idealer Schönheit, während ein Grundzug ſeines Weſens ihn zurückrief auf realiſtiſchen Boden, — wir wiſſen ferner, wie die innere Erregbarkeit ſeines Temperaments ihn Gefallen finden ließ an dem kraftvollen Ausdruck geſteigerten Lebens — aber die gütige Spenderin hatte ihm verſagt, die tieferen Empfindungen und Leidenſchaften zu erfaſſen, welche im Grunde des Seelendunkels ſchlummern, — dieſe zu erwecken und ihre mitteilſame Kraft überzuleiten in die Bruſt des Beſchauers, das iſt ihm nur ſchwer geworden. Die Geſtaltenwelt Baudry's iſt ein gewaltiges Geſchlecht von edler und kräftiger Bildung, dem wohl iſt in rauſchender Bewegtheit; aber es lebt ein elementares Seelenleben, geſtattet die Annäherung mehr von der ſinnlichen als von der gemütlichen Seite.

Der Gedanke, welchen der Künſtler ſeinem Dekorationswerke im Opernfoyer zu Grunde legte, iſt die Verſinnlichung der Künſte, deren Stätte die Oper ſein ſoll. Drei große Plafonds, zwei große Gemälde an den Wölbungen der Schmalſeiten, zehn kleinere Wölbungsfelder an den Langſeiten, unterbrochen von acht ſchmäleren Panneaux, dazu endlich zehn elliptiſche Medaillons als Supraporten — in dieſe 33 Malereien, welche einen Flächeninhalt von 450,60 qm bedecken, gliedert ſich die Kompoſition des Ganzen.

Die Muſik als die Herrſcherin im Opernhauſe wird im mittelſten großen Bilde des dreigeteilten Plafonds verherrlicht. Die Perſonifikationen der Melodie und Har-

Digitized by Google

monie, geführt von einer Gloria, ſchweben vereint aus einer feſtlichen Halle zum Himmel aufwärts: ihnen zur Seite ſtürmt die Poeſie, welche Pegaſus gewaltigen Fluges emporträgt. Den Übergang von dieſer idealen Scene im Himmelsraum zur goldſtrahlenden Architektur der Foyerlangſeiten bildet eine reiche marmorne Baluſtrade, guirlandengeſchmückt, mit Springbrunnen und Kandelabern an den Hauptgliederungen, bekrönt und belebt von einer ganzen Schar jugendlicher Genien, welche hier lagernd, dort ſtehend ſchelmiſch herabblicken oder auf das Schauſpiel im Äther hinweiſen. Dieſes Motiv, ohne weſentlichen Belang zu dem Gegenſtande der Darſtellung, dient nach der Weiſe italieniſcher Meiſter — man denke an Michelangelo's Florentiner Madonna — dazu, das anatomiſche Wiſſen, die Kunſt verkürzter Zeichnung und virtuoſer Modellirung des Nackten in nachdrücklicher Weiſe zum Ausdruck zu bringen.

Zu den Seiten des Mittelplafonds erſcheinen in zwei kleineren elliptiſchen Feldern die Tragödie und die Komödie. Melpomene, eine hoheitsvolle Erſcheinung, mit Schwert und Maske in den Händen, ruhig und unbeugſam wie das Schickſal im Rollen der Begebenheit, herrſcht auf dem pythiſchen Dreifuß. Energiſch hebt ſich ihr ſtolzes Haupt ab von blitzdurchfurchtem Wolkengrund. Zu ihren Füßen kreiſt der Erdball, ſpannt ein Adler ſeine mächtigen Schwingen aus, zu ihren Füßen wälzt ſich flehend das Mitleid (la pitié) und verbirgt ſich das Entſetzen (l'épouvante), während die leidenſchaftliche Wut (la fureur) unheilſchwanger, mit ihrem Meduſenhaupt, mit Dolch und mit Feuerbrand jählings hinabzuckt in die Tiefe. (Vergl. die Schlußvignette S. 74.) — Das Gegenbild hierzu — die Komödie — zeigt in lichtverklärtem Himmelsraum, wie Thalia — die Muſe Molière's, nicht des Ariſtophanes — die Rute ſchwingend, einem faunifchen Alten, dem Repräſentanten der Thorheit, das Löwenfell vom Leibe reißt und ihn den Pfeilen des Witzes preisgiebt. Der Stifter allen Unfriedens, Amor, aber enteilt mit ironiſcher Miene zu neuen Opfern ſeiner Laune.

Wo der Plafond an die Schmalſeiten des Foyers reicht, ſpannen ſich zwei mächtige Malereien aus, deren eine die Welt des Parnaß ſchildert, während die andere in der Apotheoſe Homers den ſittigenden Wert der Kunſt verſinnbildlicht. Auf dem Parnaß entſteigt Apoll ſeinem Wagen, den die Horen ausſchirren, und nimmt von den ſich umſchlungen haltenden Grazien die Leier in Empfang. Die Muſen haben ſich um den Gott gruppirt, und Klio winkt die Meiſter der Tonkunſt älterer und neuerer Zeit herbei. Im Vordergrund lagert die kaſtaliſche Quellnymphe; aus dem Waſſer ihrer Urne ſchöpfen Genien die dichteriſche Inſpiration. Die gegenüberliegende Apotheoſe Homers — eine im Gegenſatz zu Ingres' gleichnamigem Werk äußerſt lebendige Kompoſition — vereinigt die hervorragenden Dichter und Künſtler des griechiſchen Altertums, ſucht den Charakter ihrer Dichtung durch bukoliſche und heroiſche Gruppen anſchaulich zu machen und ſymboliſirt den ziviliſatoriſchen Wert ihrer Schöpfung.

Was in dieſen fünf größten Malereien angedeutet iſt, die Macht und der Ruhm der Kunſt, findet in einer Anzahl kleinerer Darſtellungen eingehendere Entwicklung. Zehn große Bilder an den Wölbungen der Decke, verteilt auf die beiden Langſeiten des Foyers, ſchildern an einzelnen Beiſpielen das Reich und die Wirkungen der Muſik und des Tanzes. Die naive Freude, mit welcher die Muſik die Herzen einfacher Hirten ergreift, hat der Künſtler an einem reizvollen Idyll belauſcht; in einer wild erregten Scene dagegen zeigt er, wie ſie den Krieger zum Kampfe begeiſtert. Der Mythus von Orpheus, der ſeine Eurydice der Unterwelt entlockt, und die bibliſche Erzählung von der Heilung Sauls

Digitized by Google

durch David dienen ihm dazu, die Allmacht der Töne zu preiſen; die Legende der heiligen Cäcilie, der nächtlicher Weile Engel himmliſche Melodien bringen, giebt ihm den Stoff zur Verherrlichung der religiöſen Macht kirchlicher Muſik. Drei weitere Bilder gelten der Tanzkunſt. Wir ſehen den wilden Tanz der Mänaden um den unglücklichen Orpheus, dann den lärmenden Männertanz der Korybanten und Kureten bei Jupiters Geburt, und endlich den ſinnlich berückenden Tanz orientaliſcher Art: Salome vor Herodes. Wie jedoch in aller Kunſt der Schönheit der Triumph gebührt, dieſen Glaubensſatz Baudry's ſymboliſirt das Urteil des Paris, während ihm die Schindung des Marſyas (ſ. d. Abb.) nicht allein lehrt, daß kein Unberufener ſtraflos die Kunſt Apolls entweiht, ſondern auch

Die Beſtrafung des Marſyas. Von Paul Baudry.
Große Oper zu Paris.

daß dem Idealismus der Sieg gebührt über den Naturalismus. Das ſind die Vorwürfe der beiden letzten Wölbungsbilder. Zwiſchen je zweien derſelben haben in koloſſalen Verhältniſſen die ſitzenden Geſtalten von acht Muſen Platz gefunden — die neunte, Polyhymnia, mußte der Raumeinteilung zum Opfer fallen.

Über Thüren und Spiegeln endlich ſind noch zehn Medaillons angebracht, welche durch muſizirende Genien die Inſtrumentalkunſt verſchiedener Völker verſinnbildlichen. Von zweien dieſer reizenden Kindergruppen, von Deutſchland und Spanien, giebt unſere Heliogravüre eine Anſchauung.

Derart ſind die Gedanken- und Geſtaltenkreiſe des Werkes, welches Baudry neun Jahre, bis 1874, in Anſpruch nahm. Die Konzeption des Ganzen ſtellt, wenn ihr auch die Friſche der Empfindung abgeht, dem Reichtum ſeines Geiſtes und Witzes ein glänzendes Zeugnis aus. Die Mythenwelt und Symbolik der Antike, die Allegorie trotz ihrer Ge-

lehrſamkeit ſind mit Geſchick verwertet. Leidet auch die dekorative Wirkung der allzuhoch [1]) angebrachten Malereien (18 m) ſowohl durch die aufdringliche Nachbarſchaft des architektoniſchen Schmuckes, als auch durch eine im Einzelnen oft zu ſubtile Ausführung, welche Vorzüge des Staffeleibildes zu dekorativen Mängeln umwandelte, ſo iſt ſie in ihrer grandioſen Geſamtheit, in ihrer klaren Lichtfülle und koloriſtiſchen Kraft doch eine großartige. Die zeichneriſche Durchführung iſt meiſterhaft in ihrer gewaltigen Bewegtheit, wenn auch in der Vorliebe für kühne Verkürzungen mitunter gewaltſam. Im Kolorit liegt eine Hauptſtärke Baudry's, aber noch weit mehr Originalität blickt aus der Auffaſſung des Ganzen. Mit klarer Einſicht in die Schwierigkeit, eine längſt abgeſchiedene Götterwelt dem realiſtiſchen Vorſtellungskreiſe des modernen Menſchen nahezubringen, glaubte er ſeine monumentale Abſicht zu erreichen, wenn er den traditionellen Geſtalten einen ſtarken Zuſatz echt moderner Empfindung gab. Freilich ihm eignete nicht die Genialität eines Carpeaux, dem es gegeben war, den überlieferten Formalismus mit Stumpf und Stiel auszurotten; Baudry iſt aus dem Verſuche nicht herausgekommen, ihn drückt das Erlernte, Überkommene, läßt es bei ihm nicht zu ſchroffem Bruche und einfach klarem Ausdruck kommen. Immerhin iſt dieſer Verſuch höchſt beachtenswert. Nervöſe Bewegtheit durchrauſcht die Glieder ſeiner Jünglinge mit den ſehnig geſtreckten Körpern, die an Donatello's David erinnern, durchzittert das üppige, muskelkräftige Geſchlecht ſeiner prächtigen Weiber, deren Ahne Michelangelo's Eva zu ſein ſcheint. In den ſitzenden Muſen vor allem zahlt der Meiſter mit dem, was er iſt. Bei allen Abſonderlichkeiten der Stellung, bei allen kleinlichen Mängeln einer originell ſein wollenden Modernheit, ſind ſie groß gedacht und monumental wirkſam.

Nicht immer jedoch war Baudry ſo glücklich in ſeinem ſtiliſtiſchen Beſtreben, nicht immer gelang ihm eine ſo innige Verquickung des Modernen mit der Tradition wie hier. Der farbenprächtige Plafond, den er 1881 für den Sitzungsſaal des Pariſer Kaſſationshofes malte und der ihm im Salon jenes Jahres die höchſte Auszeichnung zu teil werden ließ, dieſer Plafond, den wir auf Seite 73 reproduziren, bleibt hinter der Abſicht zurück: faſt wirkt er wie ein allerdings mit eminentem Geſchick geſtelltes lebendes Bild. So ſehr hat man den Eindruck, als hätten die ſchönen Damen, deren er zur Verſinnlichung ſeiner Idee bedurfte, für die Gelegenheit ihre übliche Toilette abgelegt, um ſich in die maleriſchen Koſtüme allegoriſcher Geſtalten zu hüllen. Auf hohem Throne, den eine reiche Renaiſſancearchitektur abſchließt, waltet das Geſetz, eine ſtreng blickende Frau. Sie ſtreckt in etwas ſteifer Bewegung gebieteriſch den ſchützenden Arm der Jurisprudenz entgegen, welche ihre Strenge erſchüttern möchte. Recht und Billigkeit umflattern das Geſetz, während die Autorität mit der Trikolore und den Fasces mit dem Präſidenten des Kaſſationshofes, der grüßend das Barett lüftet, zu Seiten des Piedeſtals ſtehen. Im rechten Vordergrund ruht auf einem Löwen die wenig durchgearbeitete Geſtalt der Kraft mit dem Eichenzweig und beſchirmt den Genius der Unſchuld, welcher in ihrem Schoße ſchlummert. In der virtuoſen koloriſtiſchen Ausführung iſt Baudry überaus ſubtil geweſen. Die Farben der Trikolore bilden die Dominanten in der feinſinnig abgeſtuften Harmonie des Ganzen. Und gerade in koloriſtiſcher Hinſicht ſind auch die letzten Dekorationen Baudry's intereſſant: ſie machen den Neuerungen der Lichtmaler immer größere Konzeſſionen. Im Jahre 1882 malte er für die große Galerie

1) Erſt ſeitdem ſie gereinigt und elektriſch beleuchtet worden ſind (1885), haben ſie ihre anfängliche Leuchtkraft faſt ganz wieder erlangt.

Digitized by Google

im Schloſſe zu Chantilly eine Viſion des heiligen Hubert, das Jahr darauf drei Plafonds für die Vanderbilts in New-York und endlich 1884 ein Meiſterwerk: die Entführung Pſyche's durch Merkur nach Apulejus, einen runden Plafond in Chantilly. In klarer Atmoſphäre ſchwebt die Gruppe leicht aufwärts; ein Michelangelesker Merkur hat Pſyche kräftig umfaßt; dieſe ſelbſt, eine überaus anmutige Erſcheinung, ſchmiegt ſich halb ängſtlich halb vertraulich dem Entführer an.

Nach Vollendung der Operndekoration (1874) ſchien es Baudry, als ſei er erſchöpft. Nach der entſagungsvollen Arbeit ſtand ſein Ruhm feſt begründet, aber ſie hatte ihm nichts eingebracht, denn die mäßige Summe, welche er dafür erhalten hatte, war bei der Arbeit aufgegangen: Baudry war ein armer Mann geblieben. Um ſich die Mittel zu einer Erholungsreiſe zu ſchaffen, malte der Künſtler Porträts. Er ſuchte ſeinen Bruder, den ausgezeichneten Architekten Ambroiſe Baudry in Ägypten auf, ohne indeſſen im Orient neue Anregung zu finden. Auch auf einer ſpäteren Reiſe nach Ägypten (1877) brachte er nur wenige unbedeutende Studien mit. Auf der Heimfahrt berührte er Griechenland und hielt in Athen bewundernd inne. Hier inmitten einer erhabenen Trümmerwelt ging es ihm wie eine Offenbarung auf, und die Briefe, welche er damals ſchrieb, ſind ein begeiſterter Hymnus auf Hellas. In Paris dann widmete er ſich ſeinen dekorativen Aufträgen und malte eine große Anzahl Porträts.

Baudry's porträtiſtiſche Leiſtung iſt ſehr ausgedehnt. Aus allen Phaſen ſeiner Entwickelung liegen Arbeiten vor: die große Baudry-Ausſtellung im Frühjahr 1886 führte nicht weniger als 84 gemalte und einige zehn gezeichnete Porträts zuſammen. Selbſtverſtändlich, daß ein in die weiten Grenzen von faſt vierzig Jahren geſpanntes Schaffen wandlungsreich iſt wie die Zeit, die darüber hinwegglitt. Allein dieſe Ungleichartigkeit der Arbeiten unter ſich iſt mehr eine äußere, durch die Verſchiedenheit der Studien und Vorbilder, der momentanen Liebhabereien und Beſtrebungen hervorgebrachte, als das Produkt einer ſtarken, durch innerliche Prozeſſe geläuterten Auffaſſung. Baudry war zu ſehr Dekorateur und zu wenig Hiſtoriker, um ein großer Porträtiſt zu ſein. In auffälliger Weiſe macht ſich ſein Schwanken in verſchiedenen Manieren, ſein Taſten und Suchen nach neuen koloriſtiſchen Effekten bemerkbar. Man mag die große Anzahl ſeiner Bildniſſe, unter denen es an Meiſterwerken immerhin nicht fehlt, anordnen wie man will, immer werden ſie ſich als ein deutlicherer Spiegel ſeiner eklektiſchen Verſuche als ſeiner Seele erweiſen. Die Arbeiten ſeiner Frühzeit ſind noch die objektiv wahrſten. Er hatte da eine eigene Weiſe, einen Charakter zu erfaſſen, eine etwas kalte und beinahe ſteife Art, ſeine Modelle vorzuführen, eine Manier, die wenig zu dem träumeriſch graziöſen Maler verfeinerter Sinnlichkeit paßt. Es ſpukt da etwas von akademiſcher Dreſſur, die zurückweiſt von Ingres auf den Stammvater David. Das Debut mit dem Bildnis des Baron Jard-Panvillier (1855) war vielverſprechend, ganz hervorragend das Porträt Beulé's (1857). Daß übrigens Baudry auf zeitgenöſſiſche Maler wie Couture und Ricard ein gleiches Augenmerk richtete, wie auf die alten Meiſter, auf die Holbein und Velazquez, das zeigen mehrere Werke der ſechziger Jahre. Mit dem Guizot vom Jahre 1860 ſchuf er ſein bedeutendſtes Bildnis, dasjenige, welches den höchſten Anſpruch auf hiſtoriſche Geltung erhebt. Die Bildniſſe aus der Zeit ſeiner Opernarbeit ſind

Digitized by Google

groß angelegt und dekorativ wirksam: es seien genannt diejenigen von Charles Garnier, Ambroise Baudry, Henckel von Donnersmark, namentlich aber die kostbare Reihe kleinerer Porträts mit lichtfarbigem, hellblauem oder hellgrünem Hintergrund: von diesen ist dasjenige Edmond Abouts wieder ein Meisterwerk packender Charakteristik. In den vielen Porträts, welche Baudry gegen Ende seiner Laufbahn schuf, wird der koloristische Effekt Hauptsache und der Nachdruck auf das Accessorische gelegt. Einige sind wahre Ausstattungsstücke. Baudry scheint der Verführung einer prächtigen Stoffmalerei erlegen; offenbar verursachte ihm das Rauschen der Gewandung, der Schimmer der Carnation, die blendende Farbenkraft größere Freude, als der prüfende Blick in die geistige Beschaffenheit seiner Modelle. Ja, achtsam ohne Unterlaß auf die Neuerungen im Bereiche der jüngsten französischen Malerei, gefällt es ihm, als Rivale mit den Lichtmalern in die Schranken zu treten. Das Reiterbild des Comte de Palikao, die Porträts der Mad. Chevreux (1883), der Mad. Villeroy (1884) und Mad. Louis Singer sind die besten Beispiele dieser fast impressionistischen Malweise.

Zu der reichen Thätigkeit im Bildnisfach[1]) in den letzten Lebensjahren Baudry's gesellt sich noch eine andere Aufgabe, die dem Künstler weit mehr am Herzen lag als jene Bildnisse und dekorativen Werke. Kurz nach der Beendigung der Operndekoration hatte er vom Staate den Auftrag erhalten, zum Wandschmuck des Pantheons Darstellungen aus der Legende der Jungfrau von Orléans zu machen. Schon als Kind war ihm eine populäre Erzählung von den Heldenthaten der Jeanne d'Arc die liebste Lektüre gewesen, und Zeit seines Lebens war sie ihm teuer. Kein Vorwurf konnte ihm mehr zusagen, als der, die Jungfrau zu verherrlichen; für eine solche Arbeit schien er sich vom Schicksal auserlesen, und ihre würdige Lösung war ihm die „höhere Pflicht seines Daseins". Aber der Übergang von den allegorisch-mythischen Bildercyklen der Oper zur geschichtlichen Begebenheit des Mittelalters war unvermittelt, war schwierig, zumal für einen Künstler, der so gewissenhaft sich von seinem Thun Rechenschaft abzulegen pflegte. Und so begann er denn auch jetzt wieder Studien und Reisen in umfassender Weise. Einige dieser Studien hat der Meister hinterlassen, sie lehren sein Streben nach historischer Wahrheit erkennen; keine Phantasiebilder wollte er geben; überzeugende Genauigkeit im Thatsächlichen, in Zeitkostüm und Örtlichkeit war sein vornehmstes Ziel. Die Gestalten komponirte er streng im Charakter zeitgemäßer Miniaturen und mühte sich ab, sie mit lebendigem Ausdruck zu erfüllen. Sechzehn große Kompositionen hatte er geplant, aber das, was in Skizzen vorliegt, ist zu wenig abgeschlossen, um zu einem sicheren Urteil über das Ganze zu berechtigen. Da kam der Tod heran am 17. Januar 1886 und machte dem Planen ein Ende — zur rechten Zeit vielleicht, um dem ehrgeizigen Künstler eine herbe Selbsttäuschung zu ersparen, indem er ihn wegführte von einem Werke, für dessen Gelingen seine Vergangenheit keine Gewähr leistete.

---

1) Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß Baudry auch dem Kunstgewerbe seine Thätigkeit zuwandte. Außer Entwürfen zu Gobelins, von denen nur noch ein Beispiel vorhanden ist (Catalogue des oeuvres de Paul Baudry, avec une étude de M. Eugène Guillaume. Paris, 1886. p. 65) hat er auch das Diplom für die Weltausstellung 1878 und Kassenscheine gezeichnet.

Digitized by Google

So klang Baudry's Schaffen ohne Mißton aus. Seiner Biographie fehlt die Spannung bewegter Ereigniſſe; ſie war nach einem einfachen Plane entworfen, und den ganzen Inhalt ſeines Lebens bieten in ungetrübter Klarheit ſeine Werke. Erfüllt von idealem Drange und von der Notwendigkeit ernſteſter Arbeit, entzog ſich der ſchlichte Mann ſo viel wie möglich den neugierigen Blicken der Welt. Schweigen war das Element, in dem er zuſammenballte, was er ſann und was er that. So ſehr er ausgeſtattet war mit den reichen Schätzen eines edelfühlenden Herzens, ſo ſehr ſeinen Geiſt eine ſelbſterworbene tiefe Bildung zierte, er mied ſelbſt den Verkehr naher Freunde, übte eine beſcheidene Zurückhaltung. Aus Liebe zur Kunſt ſtand er ab von einer Heirat.

Die Glorifikation des Geſetzes.
Mittelbild der Decke im Sitzungsſaale des Kaſſationshofes in Paris. Von Paul Baudry.

Um ſo ſorglicher ließ er es ſich allezeit angelegen ſein, die Seinen zu ſtützen und zu heben. Die Briefe an ſeinen Gönner Gaujat ſind Denkmale wahrhaftiger Dankbarkeit und tüchtiger Mannesgeſinnung. [1])

In dem, wie er ſtrebte, iſt er ein nacheifernswürdiges Muſter, wenn auch das, was er ſchuf, zurückblieb hinter dem, was er wollte. Ein durch und durch nationaler Künſtler, ausgerüſtet mit allen Gaben, welche den Künſtlern ſeiner Nation eignen, mit dem ſicheren Geſchmack, dem edlen Formenſinn und klaren Denken, iſt Baudry, trotz der originalen Regungen ſeiner Perſönlichkeit als Koloriſt und echt moderner Künſtler, der Beſchließer einer Richtung, welche unter dem Kaiſerreiche in vollſter Blüte ſtand. Die Beſtrebungen aller jener Talente, welche auf Grund realiſtiſcher Studien eine ideal gedachte Darſtellung zum Ziele hatten, wie Gleyre, wie Couture, wie Moreau und viele andere, ſie haben in Baudry's Schaffen ihren krönenden Abſchluß gefunden. Ein Sucher im eigentlichen Sinne, ein Vorbote neuer Geſtaltungen im Reiche ſeiner Kunſt war Baudry nicht; ſein Enthuſiasmus war im Grunde zu gedankenhaft, zu kühl, um ein nachſtrebendes Geſchlecht zu erwärmen. Er ſtand allein auf ehrenvollem Poſten, ohne Nachfolger, ohne Schüler, einſam, — verlaſſen wie er es war, als er hoch oben über dem wogenden Paris auf ſeiner Oper das gewaltigſte ſeiner Werke ſchuf.

Seitdem ringt ein anderes Geſchlecht von Künſtlern in führerloſer Menge nach der Verwirklichung neuer Ideale. Lärmend trägt es ſein Banner, geht rührig an die Arbeit, aber ſeinen Ehrgeiz ſcheint niedriger und ſein Sinnen von realeren Intereſſen bewegt, als es uns für die Kunſt als ſolche förderſam dünken will.

1) Dies iſt die einzige größere Brieffolge, die bisher publizirt wurde (in der Revue de Bretagne et de Vendée); hoffentlich werden die zahlreichen Freunde des Künſtlers die geplante Herausgabe der geſamten wertvollen Korreſpondenz bald verwirklichen.

Digitized by Google

Die kunſthiſtoriſche Abteilung der ſchwäbiſchen Kreisausſtellung zu Augsburg.

Von H. E. v. Berlepſch.

Mit Illuſtrationen.

(Fortſetzung.)

Einem ſpezifiſchen Augsburger Meiſter, deſſen Werke zu den größten Seltenheiten gehören, begegnet man in Gumpolt Gültlinger oder Giltlinger. Der Katalog weiſt vier Nummern mit ſeiner Namensbezeichnung auf. Indeſſen dürfen die unter No. 19 aufgeführten Orgelflügel füglich weggeſtrichen werden. Sie haben mit Gültlingers Art gar nichts zu ſchaffen, ſondern deuten vielmehr auf Burgkmair hin, wie ſich denn auch im Beſitze Vaſari's zwei Zeichnungen befanden (jetzt in den Uffizien), welche den genannten Orgelflügeln entſprechen und als Burgkmair bezeichnet ſind.

Unzweifelhaft echt aber iſt das eine der ausgeſtellten, im Beſitze von Dr. R. Hofmann befindliche Bild, eine Anbetung der heiligen drei Könige darſtellend, einen Vorwurf, den auch die andern von dieſem Meiſter bekannten Werke im Louvre, im Haag und zu Petersburg behandeln. Die Bezeichnung findet ſich auf dem Rundſtabe des in der Ecke rechts unten befindlichen Gefäßes.

Über die Herkunft des Bildes entnehme ich einem lehrreichen Aufſatze von Dr. G. Hofmann (Zeitſchr. des hiſtoriſchen Vereins für Schwaben und Neuburg, 1874 erſtes Heft), daß das Bild aus dem Nachlaſſe des Pfarrers Benedikt Abt ſtammt, welcher vor der Säkulariſation Konventual in dem Benediktinerſtifte zu St. Ulrich und Afra zu Augsburg, 1809—1810 und ferner 1814—1848 Pfarrer an ebenderſelben Kirche war. Aus ſeinem Beſitze ging es in denjenigen des durch ſeine Holbein-Affaire bekannten Reſtaurators Aigner über, der — man wird dabei unwillkürlich mißtrauiſch — eine Reſtaurirung des Bildes vornahm. Das Faktum jedoch, daß es von St. Ulrich ſtammt, für welche Kirche Gültlinger manche Aufträge hatte, ſowie die Vorzüglichkeit der Leiſtung an ſich bilden ein wirkſames Äquivalent zu der Zweifelswolke, die mit Aigners Namen verknüpft iſt.

Über Gültlingers Geburtsjahr iſt nichts Beſtimmtes bekannt. Stetten nennt ihn einen Zeitgenoſſen des älteren Holbein, und einem Auftrage von 1481 nach muß er damals bereits ein tüchtiger Meiſter geweſen ſein; denn er bekam die Altartafel auf dem Michaelsaltar im Dome zu malen, für welche er die damals ganz außerordentliche Summe von 400 Gulden rh. erhielt. 1485 vollendete er das Werk. Dann figurirt ſein Name verſchiedene Male in dem in R. Viſchers Studien zur Kunſtgeſchichte veröffentlichten Malerbuche. 1493 beginnt ſeine Thätigkeit bei St Ulrich. In dieſem Jahre war der

Digitized by Google

Neubau der genannten Kirche ſoweit vorgeſchritten, daß man in verſchiedenen Teilen bereits zur dekorativen Ausſtattung übergehen konnte. Der reiche und prachtliebende Abt Johannes von Giltlingen ließ damals verſchiedene Altäre errichten, und bei dieſer Gelegenheit findet ſich denn in dem Catalogus Abbatum monasterii S. S. Udalrici et Afrae Augustensis allerlei, was mit unſerem Künſtler in Verbindung ſteht. So malte er 1493 die Altartafel in der Kapelle des heiligen Dionyſius, des erſten Augsburger Biſchofs, welche die Fugger hatten bauen laſſen. Im nämlichen Jahre beendigte er die Altartafel in der Kapelle der heiligen Jungfrau, welche die Familie Stammler errichtete. 1495 ließ der oben genannte Abt an die weſtliche Wand im Refektorium Anſichten der Stadt Jeruſalem und der heiligen Orte malen, wo Chriſtus mit ſeinen Jüngern gewandelt hatte. Im Jahre 1496 wird in der Kapelle Johannes des Täufers, auch Kapelle der Äbte genannt, ein Altarbild aufgeſtellt, das, der Beſchreibung Wittwers, des Verfaſſers des oben genannten Catalogus abbatum, nach zu ſchließen, eine ſehr reiche Figurenkompoſition enthalten haben muß[1]). Im Jahre 1817 waren die Flügel dieſes Altares nach Placidus Brauns Ausſage noch vorhanden. Wo ſie ſeitdem hingeraten, — Gott weiß es. Unſere modernen Kirchenausſtattungsgeſchäfte haben ja noch in den letzten Jahren, man braucht gar nicht weit zurückzugreifen, mit manchem „alten Gerümpel“ aufgeräumt, und Vorkommniſſe wie die notoriſchen Verſchleuderungen bei Gelegenheit der Reſtaurirung der Münchener Frauenkirche ſind traurige Beiſpiele für das Gegenteil der Kunſtpflege, die man von maßgebender Stelle erwarten dürfte.

1497 ſtellt Gültlinger die Altartafel in der Kapelle des heiligen Simpertus (ſie liegt unter der vorher genannten) auf und erhält dafür 230 Gulden rh. Damit ſchließt Wittwers Katalog, und der Maler wird fernerhin nicht weiter genannt, obwohl anzunehmen iſt, daß er auch bei dem weiteren Ausbau und Schmuck der Kirche thätig geweſen ſei. (1510 erſt wurde der Grundſtein zum Chor gelegt.) Im Zechpflegerbuche von St. Moritz wird eine von ihm gemalte Fahne aufgeführt, dann figurirt er weiter mit Vorſtellungen von Lehrlingen in den Jahren 1498, 1499 und 1500. Geſtorben iſt er laut Malerbuch i. J. 1522, nachdem zwei Jahre vorher ſein Sohn gleichen Namens die Gerechtigkeit erworben hatte. Die meiſten ſeiner Arbeiten mögen bei der Bilderſtürmerei zu Grunde gegangen ſein, welche 1537 in Augsburg überhaupt manchem Kunſtwerk den Untergang bereitete.

Das vorliegende Werk Gültlingers zeigt eine Madonna von weſentlich bürgerlichem Typus, offenbar ein Porträt, wie denn überhaupt ſämtliche Köpfe nicht einer beſtimmt gewollten Kompoſition ſich unterordnen, vielmehr ſich ſo gruppiren, daß jeder deutlich geſehen werden kann. Wir haben es offenbar mit einem Votivbilde zu thun. Das

1) Sunt autem hec ymagines in eadem tabula: ymago 6. Virginis in sole habens in utroque latere unum angelum, sub pedibus ejus parva ymago S. Jeronimi, quam Dominus Conradus Märlin abb. ob dileccionem et reverenciam S. Jeronimi addidit et jussit fieri; deinde in interiore parte et inferiori ymagines S. S. Johannes Bapte cum agno et Johannis Ewgte et ap. cum calice. In alis interioribus ejusdem tabule depicte sunt ymagines S. S. Petri et Pauli app. Andree et Simperti. In exteriori et superiori parte tabule sunt hec ymagines Misericordia Domini, Affrae Ultarici, Benedicti, Scolastice. Sed in alis exterioribus sunt hec ymagines S. S. Katharine, Barbare, Margarethe, Dorothee. In medio pedis tabule est depicta ymago faciei Domini nostri Jhesu Christe Salvatoris que communiter nominatur ymago Veronice cum duobus angelis a dextris et sinistris; deinde ymago abbatis in dextro latere et in sinistro latere arma ejus. Vielleicht genügt die Anführung dieſes Originaltextes, um, wenn irgendwo Spuren der verlorenen Flügel ſich vorfinden, dieſelben weiter zu verfolgen.

Digitized by Google

Digitized by Google

H. Holbein der Ae. pinx. Lichtkupferdruck v. J. B. Obernetter München

EPITAPHBILD DES BURGERMEISTERS ULRICH SCHWARZ
VON AUGSBURG

Verlag v. E. A. Seemann Leipzig Druck v. Fr. Felsing München

Anbetung der heiligen drei Könige.
Gemälde von Gumpolt Gültlinger.

Digitized by Google

Kind auf dem Schoße der Madonna greift mit ſeinen Händchen nach dem Fingerringe des vor ihm knieenden Weiſen; die beiden andern, von denen der eine durch eine ganz leichte braune Antuſchung als Bewohner der heißen Zone charakteriſirt wird, halten ihre Geſchenke zur Übergabe bereit. Dahinter gruppirt ſich ihr Gefolge, unter denen einer, der Mann unmittelbar neben der Madonna, eine Agraffe von beifolgender Form trägt. Das T iſt vielleicht der Anfangsbuchſtabe des Namens des Donators. Allerlei kleine Reiterfigürchen beleben den Mittel- und Hintergrund, welcher ſeinen Abſchluß in einer Architektur findet, die offenbar ein durchaus lokales Gepräge trägt; eine Vergleichung mit den ausgeſtellten älteren Modellen von Augsburger Türmen und Thoren ergiebt eine frappante Ähnlichkeit. (Vergl. die Abbildung.) In den Räumen der k. Gemäldegalerie zu Augsburg befindet ſich ein Bild, das allem Anſchein nach von der gleichen Hand herrüht. Leider iſt eine eingehende Beſichtigung desſelben nicht recht möglich, da es äußerſt ungünſtig hängt.

Altarflügel von Martin Schaffner.
(Stiftungsrat in Ulm.)

Die Familie Gültlinger zählte während des ganzen 16. Jahrh. mehrere Künſtler unter ihren Mitgliedern. So den bereits genannten Sohn gleichen Namens, welcher 1547 ſtarb. 1572 erhielt der Enkel Gumpolts, Chriſtoph, die Handwerksgerechtigkeit, nachdem er 1554 bei Amberger d. J. in die Lehre getreten war. Auch dieſer bildete mehrere ſeiner Kinder zu Künſtlern aus; ſo ſeinen Sohn Felix, vorgeſtellt laut Malerbuch i. J. 1585, dann den zweiten und dritten Sohn Chriſtoph und Chriſtoph Hieronymus, von welch beiden letzteren der erſte i. J. 1608 die Gerechtſame erwarb. Maler und Glasmaler waren Florian Gültlinger, aufgenommen 1510, † 1547, Andreas, deſſen Sohn, welcher 1563 die Gerechtigkeit erwirbt, Chriſtoph, Sohn des letzteren, 1580 vorgeſtellt. Ob der in Nürnberg bis zu Ende des 15. Jahrh. thätige Miniaturmaler Johannes Gültinger mit in dieſe Familie hinein gehört, weiß ich nicht.

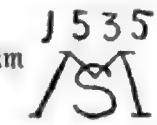
Ein Maler, der das Weſen der Renaiſſance ſchon ganz in ſich aufgenommen hat und in ſeinen Werken widerſpiegelt, iſt Martin Schaffner (nachweisbare Werke zwiſchen

1499—1535; Geburts- und Sterbejahr unbekannt). Zwei Altarflügel (im Besitz des Stiftungsrates in Ulm) sind in erster Linie für seine Auffassung der biblischen Stoffe bezeichnend, ferner das Votivbild der Familie Willing aus Stuttgart (Besitz des Herrn Direktor Hefner v. Alteneck). Es geht durch diese Schöpfungen des Meisters ein ganz anderer Geist, ein freieres, leichteres, realistischeres Streben und Schaffen. Das Kleine, früher oft mit einer ins Auge fallenden Liebe behandelt, wird zur Seite geschoben, dem Zwecke des Ganzen untergeordnet, und eine kraftvollere, lebendigere Auffassung des lebenden Wesens geht Hand in Hand mit einem bewußten Studium der Form.

Die beiden Altarflügel (in prächtiger isochromatischer Aufnahme herausgekommen bei B. Obernetter in München) zeigen eine doppelte Bezeichnung, das eine Mal

(auf unserem Holzschnitte), das andere Mal das an einer Säule hängende Täfelchen.

Sie stammen demnach beide aus einem und demselben Jahre, zeigen aber in der Behandlung einen wesentlichen Unterschied. Der linke (hier abgebildete) Flügel mit den trefflich gezeichneten Figuren des Zebedäus, der Maria Salome, die so recht das Abbild einer behäbigen Patriziersfrau ist, und der beiden Kinder Jacobus Major und Johannes Evangelista zeigt durchweg fein abgestimmte gebrochene Farben, violett, grün ꝛc., alles mit einem leis grauen Anflug, während das Gegenstück, mit reicher Figurenkomposition, eine äußerst kraftvolle, saftige Farbe aufweist, vornehmlich in tiefen roten Tönen. Rechts steht, in reich verbrämtem Pelzmantel, stattlich in der Haltung, Alphäus. Cleopha, eine köstlich gezeichnete Figur in weitfaltigem Gewande, reicht ihre rechte Brust dem jüngeren Jacobus. Josephus Justus, eine reizende Kinderfigur, sitzt zu Füßen der Cleopha und reicht dieser einen kleinen Vogel empor, Simon streckt ein Täfelchen mit kalligraphischen Versuchen der stehenden männlichen Figur entgegen, und Judas Thaddeus reitet auf einem Steckenpferde daher, ein köstliches Familienbild, auf dem Vater und Mutter sich der Wichtigkeit einer Porträtsitzung völlig bewußt sind, während die Kinderschar in fröhlichem Jubel umhertollt.

Ebenfalls interessant ist das schon oben genannte Weilingsche Bild mit Jahreszahl und Monogramm 

Die Köpfe sind durchweg von vortrefflicher Ausführung, und der thronende Christus in weitem rotem Mantel, der, umgeben von einer zahlreichen Engelschar, die ganze Gruppe bekrönt, ist eine äußerst geschickt behandelte Figur.

Zu einem Namen von hoher Wichtigkeit für die schwäbische Kunst führt uns das in unserer Heliogravüre zum erstenmale publizirte Schwarz'sche Epitaphbild von Hans Holbein d. Ä., von dem die Ausstellung eine ganze Reihe interessanter Werke brachte. Das Schwarz'sche Epitaphbild ist ohne Zweifel eines der merkwürdigsten darunter, denn es zeigt auf der einen Seite eine Meisterschaft im Porträt, wie sie ausgebildeter auch beim jüngeren Holbein nicht zu finden ist, andererseits aber ein handwerklich gleichgültiges Zeichnen und Malen, das so recht an die gewöhnlichste Dutzendarbeit erinnert. Was die Persönlichkeit des Ulrich Schwarz betrifft, so ist der Sachverhalt in Kürze (nach Stetten) folgender:

Digitized by Google

Ulrich Schwarz, ein Mann von niederer Herkunft, aber geistig ungemein begabt, begann seine Laufbahn damit, daß er in der eigenen Zunft eine hervorragende Stellung gewann, durch die ihm der Weg zum städtischen Rate geebnet wurde. In diesen aufgenommen, wurde er nach kurzer Zeit eines Sittlichkeitsverbrechens wegen wieder ausgestoßen; durch allerlei geschickt entworfene Finanzpläne, welche der zusammengeschmolzenen Stadtkasse wieder auf die Beine helfen sollten, gelang es ihm indessen binnen kurzem, seine frühere Stellung zurückzugewinnen; dann drückte er mit allen nur anwendbaren Mitteln den langjährigen Bürgermeister der Stadt, Frickingen, aus seiner Stellung, in die er natürlich keinen andern als sich selbst einsetzte. Das war i. J. 1469. Amtsdauer eines Bürgermeisters war damals ein Jahr. Schwarz, der das aristokratische Element dadurch lahm legte, daß er die Zahl der Räte aus den Zünften um ganze 18 Stimmen vermehrte, diejenige aus den Geschlechtern aber von 15 auf 12 herabsetzte, wußte es durch solche, dem Volke und der Bürgerschaft schmeichelnde Neuerungen dahin zu bringen, daß er trotz der Verordnung, nach welcher ein Bürgermeister nach abgelaufener Amtsdauer nicht sogleich wieder wählbar war, doch immer wieder dieses Amt bekam. Seinen Beisitzer, den zweiten Bürgermeister, wußte er stets so auszuwählen, daß dieser ihm nicht mit viel Widerrede begegnete. Den Adel schädigte er, wo immer möglich. Seine zweite Frau muß auf ziemlich ähnlichen Bahnen gewandelt, hochmütig, putz- und herrschsüchtig gewesen sein. Man sagt Schwarz nach, er habe die städtischen Kassen bestohlen, habe durch angeworbenes Gesindel den Straßenraub systematisch betrieben, dann aber dieselben angeworbenen Gesellen, um nicht von ihnen verraten zu werden, hinrichten lassen, natürlich nachdem er ihnen erst die Beute abgenommen hatte. Zwei ihm unangenehme Bürger, die Kaufleute Hans und Leonhard Vittel, setzte er unter allerlei wenig stichhaltigen Gründen in Anklagezustand, und das Urteil lautete für sie auf Enthauptung. Beim Gange zur Richtstätte soll der eine, Leonhard, dem Bürgermeister zugerufen haben, er werde bis übers Jahr wohl am Galgen hängen. Alles Bitten und alle Fürsprache half nichts für die beiden, die Köpfe mußten fallen. Eine dieserhalb an den Kaiser gelangte Beschwerde über das Gebahren des Bürgermeisters brachte indes die Sache schnell zum Austrag. Der kaiserliche Kommissar Reichslandvogt Georg von Pappenheim, dem der demokratische Bürgermeister eo ipso ein Gräuel war, benahm sich mit den Häuptern des Adels und dem früheren Bürgermeister Georg von Otten. Man überrumpelte den Bürgermeister auf seiner eigenen Amtsstube im Rathaus, spannte ihn alsbald auf die Folter, und da soll er beinahe mehr bekannt haben, als man von ihm wissen wollte. Der Chronist berichtet darüber: „Er zeigte hier hauptsächlich, daß er zu nichts weniger, als zu den starken Geistern gehörte, die auch in Übelthaten standhaft oder vielmehr hartnäckig beharren. Vielmehr war er zaghaft, bekannte bald alles, was man verlangte, und vielleicht noch mehr, als er gethan hatte". Natürlich wurde kurzer Prozeß gemacht. Er und sein Hauptkomplice, der Bäckermeister Jos. Taglang, sollten gehenkt werden, und zwar Schwarz, der im Kleiderluxus Unerhörtes geleistet hatte, in einem Prachtgewand von Samt und perlenbesetzter Haube. Überhaupt sollte die ganze Zeremonie an dem von Schwarz selbst neu erbauten Galgen so feierlich wie möglich vollzogen werden. Der Mann schlug zu guter letzt in Frömmigkeit über, wälzte alle Schuld auf seine Mitangeklagten und starb am 18. April 1478 richtig durch Henkershand. Dies in Kürze der historische Thatbestand.

(Fortsetzung folgt.)

Digitized by Google

Scema novum.

Studien zur Baugeſchichte des Mittelalters.

Von J. Reimers.

II.

Der Spitzbogen.

Der Einfluß, welchen die überſinnliche Richtung des Mittelalters, die Sehnſucht der Menſchen nach dem Jenſeits und ihr Streben ſich vorzubereiten für ein zukünftiges Leben, auf die Entwickelung der bildenden Künſte geübt hat, wird, ſoweit er die Architektur betrifft, gewöhnlich in ſolchem Maße überſchätzt, daß daneben diejenigen Faktoren, welche im weſentlichen das architektoniſche Kunſtwerk beſtimmen, bedeutungslos erſcheinen. In welchem Maße der im Individuum beſonderte Zeitgeiſt dem Kunſtwerke ſein Gepräge verleihen kann, iſt zum großen Teil bedingt durch das Mehr oder Minder des materiellen Stoffes, deſſen der Künſtler bedarf um die Kunſtidee in die Erſcheinungswelt treten zu laſſen. Es wird demnach der transzendentalen Richtung des Mittelalters dort kein Einfluß mehr zugeſtanden werden dürfen, wo das Gebiet des reinen Bedürfniſſes beginnt, wo die Art des Materials die Darſtellung in beſtimmte Grenzen bannt, und wo die Konſtruktion dem ſchaffenden Künſtler durch nicht zu übertretende Geſetze ſeine Wege vorgezeichnet hat. Wenn die Grenzen, welche der Darſtellung des Schönen durch den materiellen Stoff gezogen ſind, von der Malerei bis zur Plaſtik und von dieſer zur Architektur immer engere werden müſſen, ſo tritt für die letztere noch weſentlich bedingend das teleologiſche Moment hinzu. Der Zweckmäßigkeitsbegriff und die Konſtruktion, welche für Malerei und Plaſtik bedeutungslos erſcheinen, ſind Faktoren, welche Form und Geſtalt des Bauwerkes bedingen, deren Einfluß auf dasſelbe immer dem der Zeitrichtung übergeordnet bleiben wird. Der glaubensfreudige Opfermut des Mittelalters ermöglicht es den Plan zu faſſen und die Mittel zu beſchaffen für jene ſtaunenswerten Rieſendome, der fromme Sinn der Zeit veranlaßt hoch und niedrig, Männer und Weiber ſich in den Dienſt der Bauherrn zu ſtellen und Handlangerarbeiten zu verrichten, um ſich einen guten Platz im Jenſeits zu ſichern, aber der letzte Grund, welcher ſolche Bauten erſtehen ließ, war die Prachtliebe und die Ruhmſucht der geiſtlichen und weltlichen Fürſten, welche darin das geeignetſte Mittel ſahen, ſich Gott wohlgefällig zu machen und ſich dauernden Nachruhm zu erwerben. Die Überlieferung weiß nicht genug ſolche Männer zu rühmen, welche prächtige Kirchen erbauten, aber auch manche Klage ertönt über die zu große Bauluſt, welche ſchwer laſte auf den Kloſterbewohnern. Man bittet um Minderung dieſer Mühen: ut aedificia immensa atque superflua et caetera inutilia opera omittantur, quibus fratres ultra modum fatigantur et familiae [1]). Mit Stolz erzählt Burckhardt de Hallis von den Verdienſten welche der Abt Richard de Dietenheim ſich um das Ritterſtift Wimpfen erworben, hebt als deſſen nicht geringſte That den Neubau der Kirche hervor, welche wegen hohen Alters baufällig geworden, und erzählt, wie weit und breit ſein Name verehrt werde wegen des herrlichen Bauwerkes: Populis itaque undique advenientibus, mirantur tam opus egregium laudant artificem, venerantur Dei servum Richardum; gaudent secum vidisse nomenque ejus longe lateque portatur, et a quibus non agnoscitur saepius nominatur [2]).

1) Libellus supplex monachorum Fuldensium Carolo Magno porrectus a 812. (Hartzheim, Concil. Germ.)

2) Schannat: Vind. lit. Coll. II. N. 2. VI. Burchardi de Hallis chron. eccl. colleg. St. Petri Wimp.

Digitized by Google

Ebenso verkündet Robertus de Monte, welcher die Chronik des Sigbertus fortsetzte, im Jahre 1177 den Ruhm des Bischofs Mauricius von Paris, unter dessen Episkopat um diese Zeit der Chor der Kathedrale gebaut wurde, daß dieses Bauwerk nicht seinesgleichen haben werde diesseits der Alpen, wenn es vollendet sei: Mauricius episcopus Parisiensis jam diu est quod multum laborat et perficit in aedificatione ecclesiae praedicte civitatis: cujus caput jam perfectum est, excepto majori tectorio; quod opus, si perfectum fuerit, non erit opus citra montes cui apte debet comparari [1]). Diese Stimmen aus dem Mittelalter bezeugen zur Genüge, wie Ruhmsucht und Eitelkeit die intellektuellen Urheber jener Prachtbauten waren, woran die frommen Floskeln im Stile jener Zeit nichts zu ändern vermögen.

Mit dem Können wächst auch das Wollen. Die gesteigerten Ansprüche der Bauherren drängen den Künstler immer schwierigere Aufgaben zu lösen und bewirken so einen stetigen Fortschritt im technischen Können. Prunk- und Ruhmsucht der Großen und das Bewußtsein des Könnens bei den Meistern türmen jene Riesendome in die Wolken, welche jahrhundertelang den Kampf aufgenommen haben mit den elementaren Gewalten und ein beredtes Zeugnis ablegen von der Schaffensfreudigkeit und Gestaltungskraft der mittelalterlichen Zeit, deren inneres Wesen nur zu verstehen ist, wenn sie aufgefaßt werden, nicht als ein versteinertes Gebet, sondern als der Sieg des Geistes über die Materie, als verkörperte mathematische Wissenschaft.

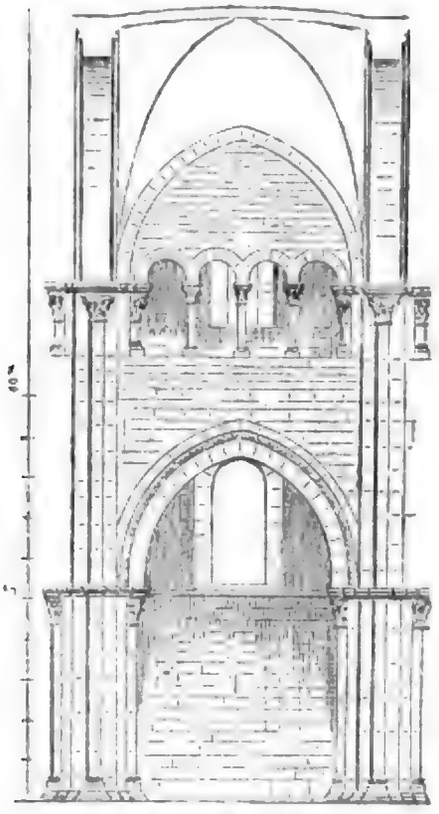


Fig. 1 Vézelay.

Die Anschauung in der Kunstwissenschaft, welche in den Domen des Mittelalters die Sehnsucht der Menschen nach dem Jenseits verkörpert sieht, hat auch in dem Spitzbogen ein Moment erblickt, in welchem jener transzendentale Zug der Zeit seinen entsprechenden Ausdruck gefunden habe. Aber gerade jene Zeit, in der man die Eigenart des Spitzbogens erkannte und diese Bogenform dem Organismus der mittelalterlichen Baukunst einfügte, wird von einem frischen Hauche durchweht, der grundverschieden ist von dem Geiste des vorhergehenden Jahrhunderts. Der Klang, welcher uns ertönt aus den Liedern Walthers von der Vogelweide und den wir vernehmen aus den Schelmenliedern der clerici vagantes, hat ebensowenig gemein mit dem Klang der Klosterglocke, wie die Faktoren, welche die Aufnahme des Spitzbogens in die mittelalterliche Baukunst bedingen, nichts gemein haben mit der übersinnlichen Richtung der Zeit.

Die Aufnahme des Spitzbogens wird außer dieser Zeitrichtung noch auf zwei Ursachen, eine formale und eine technische, zurückgeführt. Einmal, so wird argumentirt, war es notwendig, diese Bogenform zu wählen, als man von dem quadratischen zum oblongen Gewölbejoche überging, um den Randbögen der Schmalseiten dieser Joche gleiche Scheitelhöhen mit denen der Langseiten geben zu können, dann aber auch sei es notwendig geworden, des geringeren Seitenschubes wegen die Rundbogenform mit dem Spitzbogen zu vertauschen. Diese beiden Gründe für die Aufnahme des Spitzbogens sind noch heute Dogma in der Kunstgeschichte, ihre Haltlosigkeit dürfte jedoch in folgenden Erwägungen gefunden werden.

Das Bedürfnis, bei ungleichseitigen Gewölbejochen gleiche Scheitelhöhen zu erstreben, war im Mittelalter in keiner Weise ein so dringend gefühltes, als daß man hätte eine durch die Jahrhunderte beliebte Bogenform, welche bis dahin allen an sie gestellten technischen Anforderungen genügt hatte, aus solchen, rein formalen Gründen aufgegeben. Zahllose Monu-

1) Joh. Pistorius. Scr. rer. Germ. Tom. I.

Digitized by Google

mente liefern den Beweis, wie man in der Übergangsperiode, selbst bei solchen Bauten, an denen schon der Spitzbogen verwendet ist, wie in Vézelay, absolut kein Gewicht auf gleiche Scheitelhöhen gelegt hat (Fig. 1, Scheitel). Weder hier, wo die Bogen spitz, noch auch dort, an demselben Bauwerke, wo man noch im Rundbogen konstruirt, ist man bemüht gewesen, gleiche Scheitelhöhen zu erzielen. Vézelay [1]) zeigt, trotzdem der Rundbogen der Schmalseite des Joches um 2 Meter gestelzt ist, wie doch noch die Scheitel erheblich verschieden an Höhe sind. Von den zahlreichen Monumenten, welche solche verschiedene Scheitelhöhen zeigen, obwohl sie schon den Spitzbogen kennen, mögen hier noch Seez, Laon, Speier, Maulbronn Erwähnung finden. Denjenigen Bögen, welche das Auge mit einem Male übersieht, haben die alten Baumeister natürlich immer gleiche Scheitelhöhen gegeben, wie z. B. den in einer Flucht fortlaufenden Arkadenbögen; den Randbögen der Gewölbe aber, wenn die Joche nicht quadratischen Grundriß hatten, gleiche Höhen geben zu wollen, dazu lag wahrlich sehr wenig Veranlassung vor, weil das Auge diese Bögen nicht mit einem Male überblickt und deshalb auch durch die verschiedenen Höhen nicht verletzt werden kann. Gewiß hat man in manchen Fällen das Bedürfnis gehabt, aus den ungleichen Seiten resultirende ungleiche Scheitelhöhen auszugleichen, aber dann hatte man manches einfache Mittel, um zum Zwecke zu gelangen, ohne zum Spitzbogen seine Zuflucht nehmen zu müssen. Das einfachste Mittel war, den Rundbogen zu stelzen; und in der That hat man in vielen Fällen sich damit geholfen. Gegen die Stelzung der Bögen sind Bedenken ins Feld geführt, und es ist dahin die Meinung ausgesprochen worden, als ob im Mittelalter, der unschönen Erscheinung wegen, die Stelzung nur ungern angewendet worden sei. Gerade das Gegenteil dürfte richtig sein. In allen Fällen, wo gestelzte Rundbögen auftreten, ist gewiß der Hauptgrund gewesen, eine optisch günstige Wirkung zu erzielen. Jeder Halbkreisbogen wird, je höher er gelegen und je tiefer der Standpunkt des Beschauenden ist, um so gedrückter erscheinen. Die gestelzten Rundbögen in Vézelay lassen sich nur auf diese Weise erklären. — Aus demselben Grunde sind die rundbogigen Arkaden in Rieux-Merinville (Aude), die äußeren Öffnungen des Glockenturms von St. Benoit sur Loire, die Arkaden zu Silvacanne (Bouches du Rhone), sowie die zahllosen Rundbögen anderer Bauten gestelzt. Im Sommerrefektorium zu Maulbronn sind die Längsgurten circa 6 Fuß gestelzt [2]). Eine so große Überhöhung der Rundbögen kann natürlich bei kleinen Spannweiten unschön wirken, aber auch da gab es ein vortreffliches Mittel, dem abzuhelfen. In Maulbronn sind die Stelzen als Säulen gebildet, welche auf den Kapitellen der Hauptsäulen stehen und auf diese Weise das Unschöne nicht empfinden lassen. Gerade Maulbronn ist ein beredtes Beispiel, wie die Baumeister gar nicht daran gedacht haben, aus solch formalen Gründen den Rundbogen mit dem Spitzbogen zu vertauschen.

Aber angenommen auch, das Bedürfnis, gleiche Scheitelhöhen zu erzielen, wäre ein sehr lebhaftes gewesen, und man hätte aus irgend einem Grunde von den naheliegenden Hülfsmitteln, Stelzung der Rundbögen, Anwendung der halben Ellipse, Höher- oder Tieferlegen der Kämpfer, keinen Gebrauch machen wollen, so wäre auch mit dem Spitzbogen noch nichts erreicht gewesen. Wendete man bei einem nicht quadratischen Gewölbejoch den Spitzbogen an, so mußte man ebenfalls den Bogen der Schmalseiten stelzen, oder denselben so unschön lanzettförmig machen, wie er in der Übergangszeit und in der Frühgotik niemals vorkommt. Als der Spitzbogen den Rundbogen verdrängt hatte und die Randbögen der Gewölbe in dieser Bogenform ausgeführt wurden, da hat man durchweg die Spitzbögen der Schmalseiten gestelzt. Schon hieraus erhellt, daß, um gleiche Scheitelhöhen erreichen zu können, der Spitzbogen dem Rundbogen nichts voraus hatte und auch dieserhalb nicht eingeführt worden sein kann. Wie sehr man manchmal die Spitzbögen stelzen mußte, zeigen St. Etienne in Auxerres (Fig. 2), der Chor des Domes in Magdeburg und viele andere Beispiele. Hier lag die Absicht vor, die schmalen Bögen des Chorumganges, welche mit den Arkadenbögen eine Flucht bildeten,

1) Viollet le Duc, Dict. rais. de l'arch. IX. 247, Fig. 4.
2) King: Study book, B. I. Taf. 4b, Längenschnitt.

Digitized by Google

mit diesen in eine Scheitelhöhe zu bringen, aber es ist ersichtlich, daß, wenn der Spitzbogen nicht aus irgend einem anderen Grunde eingeführt worden wäre, der Rundbogen dieselben Dienste that, und man in keiner Weise gezwungen war, den Spitzbogen einzuführen.

Der zweite Grund für die Einführung des Spitzbogens, der geringere Seitenschub desselben, dürfte ebensowenig stichhaltig sich erweisen, als der oben erledigte.

Die Form des Spitzbogens der Übergangszeit und der Frühgotik ist in der Regel aus Bogensegmenten konstruirt, deren Krümmungshalbmesser $^2/_3$ der ganzen Spannweite betragen [1]).

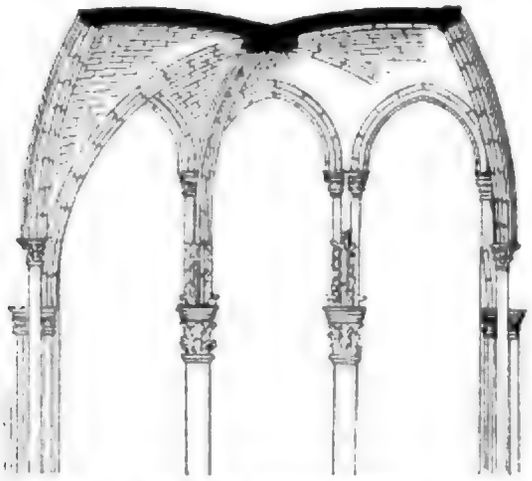


Fig. 2. St. Etienne zu Auxerre.

Das Minder aber des Seitenschubes eines solchen Spitzbogens, gegenüber dem des Rundbogens über derselben Spannweite, ist so in die Augen springend gering, daß es weiter keines mathematischen Nachweises bedarf, um darzuthun, daß dieses Mehr oder Minder zwischen diesen beiden Bogenformen für die Konstruktion gänzlich ohne Belang ist. Der Spitzbogen hat in der französischen Sprache die mannigfaltigsten Namen je nach Form und Funktion der Bogen, arc aigu, arc brisé, ogive, tierceron ꝛc. Die letztere Bezeichnung enthält den Beweis dafür, daß die Spitzbögen zunächst aus $^2/_3$-Bögen bestanden. Tiercer heißt bekanntlich ein Gegebenes um ein Drittel vermehren und heißt hier, daß die Radien des Spitzbogens um $^1/_3$ vermehrt sind, gegenüber dem des Rundbogens über derselben Spannweite. Den Beweis liefert Fig. 3. Der Radius B des Spitzbogens ist um $^1/_3$ größer als der Radius A des Rundbogens $X = {}^1/_3$ A. $A = 3$ X. $B = 4$ X. Folglich ist B um $^1/_3$ größer als A und der aus dem Radius B konstruirte Bogen ein tierceron gegenüber dem mit dem Radius A konstruirten Bogen. Wollte man nun nicht mehr so große durchgehende Mauerstärken machen, um dem Schub der Gewölbe zu begegnen, so konnte man Strebepfeiler anwenden, wie es in Fontenay und Autun geschehen ist. Beide Bauten, die Kathedrale von Autun und die Cisterzienserkirche in Fontenay, beide dem 12. Jahrhundert angehörig, werden gewöhnlich als Belege angezogen, um darzuthun, wie man des geringeren Seitenschubes wegen den Spitzbogen angewendet habe, als man angefangen auch die erhöhten Mittelschiffe zu überwölben. Aber gerade diese beiden Bauten beweisen das Gegenteil. Beide haben spitzbögige Tonnen mit vorspringenden Gurten, bei beiden nehmen Strebepfeiler den Seitenschub der Quergurten auf, bei beiden sind die Oberwände des Mittelschiffes durch diese Strebepfeiler so versteift, daß es hier für die Stabilität der Mauern ganz ohne Belang ist, ob die Gewölbe rundbögig oder spitzbögig sind. (Fig. 6.) Ebenso zeigen uns die südfranzösischen Bauten, die Kathedrale von Vaison ꝛc., welche noch früher den Spitzbogen verwenden, daß der geringere Seitenschub nicht die Veranlassung für die Aufnahme jener Bogenform gewesen ist. Ein weiterer Beweis dafür dürfte noch in folgendem gefunden werden. Beim gotischen Kreuzgewölbe mit Rippen ist die Summe des Schubes, den die Rippen auf einen Punkt ausüben, größer als derjenige, welchen der auf denselben Punkt wirkende Gurtbogen bewirkt, weil einmal die Spannweite dieser Rippen größer ist als die des Gurtbogens und weil die Rippen außer der Eigenlast auch noch das ganze Gewicht der Kappen, welches mit auf die Außenwände übergeleitet wird, zu tragen haben. Es ist demnach auch der Seitenschub der beiden halben Rippen, welcher für den Angriffspunkt in Betracht kommt, größer als der Schub des halben Gurtbogens. Daraus aber folgt, daß man in erster Linie die Diagonalrippen hätte spitzbögig

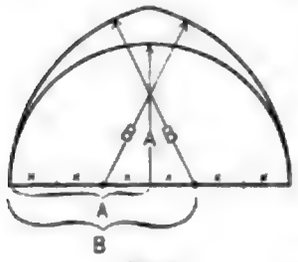


Fig. 3.

1) Der Kürze halber wird im folgenden ein solcher Bogen $^2/_3$ Bogen genannt werden.

Digitized by Google

machen müſſen, wenn man den Spitzbogen zur Verminderung des Seitenſchubes verwenden wollte. Die Thatſachen aber beweiſen das Gegenteil; für gewöhnlich werden die Rippen im Rundbogen und die Gurten im Spitzbogen konſtruirt.

Wenn demnach in dem Streben gleiche Bogenſcheitel oder minderen Seitenſchub zu erzielen, ein Grund für die Einführung des Spitzbogens nicht gefunden werden kann, ſo werden andere, zwingendere Gründe an deſſen Stelle treten müſſen. Und in der That giebt es ſolche zwingende Gründe, welche die mittelalterlichen Baumeiſter veranlaßten den Rundbogen durch den Spitzbogen zu erſetzen, als ſie erkannten, daß unter Umſtänden nur der Spitzbogen allein unter allen Bogenformen den verlangten Dienſt leiſten kann. Die mathematiſche Wiſſenſchaft ſpricht dieſes in einem bekannten Fundamentalſatze aus: „Wenn auf den Scheitel eines Bogens eine Einzellaſt wirkt, dann iſt die theoretiſch einzig zuläſſige Bogenform der Spitzbogen,“ und dieſe Eigenart des Spitzbogens wird als weſentlicher Grund für ſeine Einführung in die mittelalterliche Baukunſt anzunehmen ſein.

Fig. 4a.

Zweifellos war die Form des Spitzbogens ſchon in den älteſten Zeiten ſowohl in Griechenland als auch im Oriente bekannt, allein das Verdienſt, ſeine Eigenart erkannt und in Rückſicht hierauf ihn als wichtiges Glied in den Dienſt der Baukunſt geſtellt zu haben, gebührt dem Abendlande. Die Form konnte überall gefunden werden, wo man irgend welche Räume durch Überkragung zu überdecken ſuchte. Die einfache Überkragung (Fig. 4a) war die einfachſte Konſtruktion einer Steindecke, wenn die Spannweite für horizontale Platten zu groß war. Sobald nun das Schönheitsgefühl die Menſchen bewog, die ſcharfen Kanten der überſtehenden Steine abzuarbeiten, ſo war damit die Spitzbogenform gegeben. Solche alte ſpitzbögige Ueberkragungen haben ſich auf der Burg zu Tiryns gefunden.[1] (Fig. 4.) Solche ſpitzbögige Ueberkragungen waren naturgemäß weit einfacher im Scheitel zu ſchließen und ſtabil zu machen, als wenn man ſie nach dem Rundbogen angelegt hätte, eine Anſchauung, welche ſich noch nach mehr als zweitauſend Jahren für den mittelalterlichen Gewölbebau bedeutungsvoll erweiſen ſollte. War man aber einmal zu dieſer Bogenform gelangt, ſo war kein Grund vorhanden, dieſelbe nicht beizubehalten, als die eigentliche Technik des Gewölbes mit radiantem Fugenſchnitt ſich ausgebildet hatte. Viele Jahrhunderte aber mußten vergehen, bevor dieſe Bogenform ausſchließlich zur Herrſchaft gelangte. Von Afrika, wo auf der Inſel Rodah gegenüber Alt-Cairo der älteſte Spitzbogen mit radiantem Fugenſchnitt an dem Nilmeſſer und der Moſchee Ebn-Tulun, dem Ende des 9. Jahrhunderts angehörig, ſich nachweiſen läßt, bringen ihn die Araber nach Sicilien. Der Palaſt La Ciſa und La Cuba in und bei Palermo, ſarazeniſche Bauten des 10. Jahrhunderts, dienen den Normannen als Vorbilder und bewirken die Aufnahme des Bogens in die normanniſche Kunſt Siciliens. — Im ſüdlichen Frankreich erſcheint der Spitzbogen am Anfang des 11. Jahrhunderts, welches es nicht unwahrſcheinlich erſcheinen läßt, daß der ſtetige Kontakt, in dem beſonders das ſüdliche Frankreich mit Italien geblieben war, auch den Spitzbogen von Sicilien nach hier vermittelte, eine Anſchauung, welche bedeutſame Unterſtützung durch die Kirche St. Pierre in Reddes (Provence) erhält. Das

Säulenhalle

Fig. 4. Tiryns.

---

[1] Schliemann: Tiryns 1886. Nr. 112.

Südportal dieſer Kirche zeigt ſo unverkennbar ſarazeniſche Formen,[1]) daß die Abhängigkeit dieſes Bauwerkes von arabiſcher Kunſt damit wohl außer Zweifel geſtellt iſt und damit auch wohl der mittelalterliche Spitzbogen diesſeits der Alpen als ein jener Kunſt entnommenes Moment aufgefaßt werden muß. Wenn gewiß nicht verkannt werden darf, daß dieſe Bogenform überall ohne fremden Einfluß entſtehen konnte, ſo darf hier vor allen Dingen nicht überſehen werden, daß St. Pierre zu Reddes, eins der älteſten Monumente Südfrankreichs, welche den Spitzbogen adoptirt haben, am Südportal eine Spitzbogenform zeigt, welche beſonders an ſüditalieniſchen Bauten, die unter ſarazeniſchem Einfluſſe ſtanden, heimiſch iſt. Dieſe eigentümliche Bogenform, mit rundbogiger Laibung und ſpitzbogigem Extrados (Fig. 5) kommt nicht nur an S. Giovanni degli Eremiti in Palermo, ſondern faſt durchweg am Äußern von S. Niccolò in Bari vor. Dieſe bemerkenswerte Erſcheinung läßt auf eine direkte Übertragung von Süditalien nach Reddes ſchließen, weil dieſe Bögen nicht aus einem konſtruktiven Bedürfniſſe, welches etwa in beiden Gegenden unabhängig von einander entſtehen konnte, hervorgegangen, ſondern rein dekorativ verwendet worden ſind.

Es iſt gewiß kein Zufall, daß hier im ſüdlichen Frankreich, deſſen Beziehungen zum Mittelmeer ſo intime waren, zuerſt der Spitzbogen adoptirt wurde, und ebenfalls iſt es kein Zufall, daß derſelbe faſt ohne Ausnahme nur am Gewölbe und nicht an den übrigen Bögen aufgetreten iſt. Die Kathedrale und St. Quénin zu Vaiſon, die Kirchen in Cavaillon, St. Gilles, St. Trophime bei Arles, St. Pierre in Reddes, Villemagne, Bezières, Maquelonè ꝛc.,[2]) Baureſte dem 11. und Anfang des 12. Jahrhunderts angehörig, haben ſpitzbögige Tonnengewölbe und rundbögige Scheidebögen, nur die Kathedrale von Vaiſon hat auch die Scheidebögen ſpitzbögig konſtruirt. — Es kann alſo hier bei der Verwendung dieſer erſten Spitzbogen gar keine Rede ſein von einer Abſicht gleiche Scheitelhöhen erreichen zu wollen. Der Grund für die Konſtruktion dieſer ſpitzbögigen Tonnengewölbe iſt ein anderer. Die Gewölbe waren aus unregelmäßigen Bruchſteinen und Mörtelguß hergeſtellt. Der Scheitel aber eines ſolchen Bruchſteingewölbes iſt um ſo leichter ſtabil zu machen, je mehr derſelbe von der Horizontalen abweicht, und ſomit iſt für die Ausführung eines ſolchen Gewölbes der Spitzbogen die günſtigſte Form; es iſt demnach in dieſen ſüdfranzöſiſchen ſpitzbögigen Bruchſteingewölben derſelbe ſtruktive Gedanke verkörpert, welcher den Baumeiſter des Altertums veranlaßte, die übergekragten Galerien auf der Burg zu Tiryns ſpitzbögig zu geſtalten.

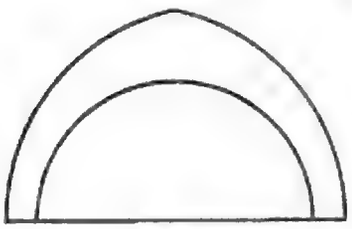


Fig. 5.

Für die unverputzten Gurtbögen pflegte man regelmäßige Steine zu verwenden, und mit dieſen konnte man auch ohne Mühe einen Rundbogen ſtabil konſtruiren. So iſt in St. Quénin zu Vaiſon das Gewölbe ſpitzbögig, die Gurtbögen ſind rundbögig konſtruirt.

Dieſe ſpitzbögigen Tonnengewölbe des ſüdlichen Frankreich zeigen aber noch nicht die Kenntnis der beſonderen Eigentümlichkeit des Spitzbogens, welcher allein dem Druck einer Einzellaſt auf dem Scheitel zu widerſtehen vermag. Bei dieſen einfachen Konſtruktionen kam eine Einzelbelaſtung der Bogenſcheitel gar nicht vor, die Gewölbe waren gleichmäßig durch die direkt auf ihnen ruhende Dachdeckung belaſtet. Erſt durch die komplizirteren Konſtruktionen einer ſpäteren Zeit und beſonders der nördlichen Provinzen, wo man ſich der Bögen als Subſtruktion für daraufſtehende Stützen bediente, konnte die Minderwertigkeit des Rundbogens, gegenüber dem Spitzbogen zu Tage treten. Praktiſche Mißerfolge und Verſuche, dieſelben in Zukunft zu vermeiden, mußten die Baumeiſter des Mittelalters zu der Erkenntnis führen, daß unter gewiſſen Verhältniſſen der Spitzbogen allein gewährte, was alle anderen Bogenformen verſagten.

Auch in den nördlichen Provinzen wurde der Spitzbogen zuerſt aus demſelben Grunde angewendet, wie im Süden. Die Ciſterzienſerkirche Fontenay (Cote d'or) und die Kathedrale von Autun ſind dafür unanfechtbare Beweiſe. In der Kirche zu Fontenay (Fig. 6), welche

1) Abbildung bei Revoil: Architecture Romane du Midi de la France. Paris 1873. I. 22.
2) Revoil, l. c.

Digitized by Google

nicht näher datirt ist, jedoch den Formen nach der Mitte des 12. Jahrhunderts angehören dürfte, ist im Innern der Spitzbogen konsequent durchgeführt. Das überhöhte Mittelschiff zeigt spitzbögiges Tonnengewölbe mit vortretenden Gurtbögen, und spitzbögig sind auch die Arkadenbögen, wie auch die Tonnen und Gurten der Seitenschiffe. Die Drucklinie dieser letzten Tonnen läuft, entgegen dem gewöhnlichen Gebrauche, parallel zu den Außenwänden. Dadurch wurde die Anlage von Fenstern und möglichst hohen Arkadenbögen ermöglicht, um dem fensterlosen Mittelschiffe Licht zuzuführen. Dieser Bau zeigt, daß nicht nur die Erkenntnis, auf diese Art ein Bruchsteingewölbe leichter ausführen zu können, sondern auch das Wohlgefallen an der ungewohnten Form die Veranlassung zu der Neuerung gewesen ist. Hier konnte weder die Absicht vorherrschen gleiche Scheitelhöhen oder durch geringeren Seitenschub mehr Stabilität der Mauern erreichen zu wollen, da mit den Mitteln, welche hier verwendet sind, der Rundbogen den gleichen Dienst gethan hätte. Dem Seitenschub der Gurtbögen des Mittel-

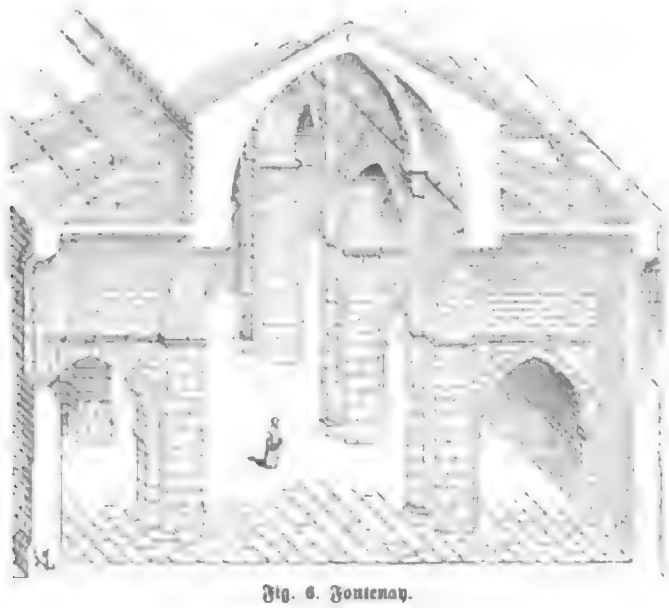


Fig. 6. Fontenay.

schiffes sind Strebewände entgegengesetzt, welche denselben auf die Strebepfeiler der Seitenschiffe übertragen. Die Außenwände des Mittelschiffes, durch die Strebewände versteift, von gewaltiger Stärke, konnten unbeschadet der Stabilität, den Schub halbkreisförmiger Tonnen aufnehmen; ebenso lag keine konstruktive Nötigung vor, die Arkaden oder die Gurtbögen der Seitenschiffe spitzbögig zu gestalten.

Auch die Kathedrale von Autun [1]) giebt einen unbestreitbaren Beweis, wie man hier im Norden noch vor der Mitte des 12. Jahrhunderts den Spitzbogen aus demselben Grunde verwendet, wie in Fontenay und im südlichen Frankreich. Auch hier ist spitzbögiges Tonnengewölbe mit vorspringenden Gurten, deren Schub von den durch Strebepfeiler versteiften Wänden aufgenommen wird, auch hier konnte, wie in Fontenay, unbeschadet der Stabilität der Wände, der Rundbogen verwendet werden.

Die angeführten Beispiele dürften zur Genüge beweisen, daß man zuerst den Spitzbogen deshalb adoptirt hat, weil mit ihm die Scheitel der Bruchsteintonnengewölbe sich leichter und bequemer ausführen ließen.

1) Viollet le Duc. l. c. I. 183 Fig. 20.

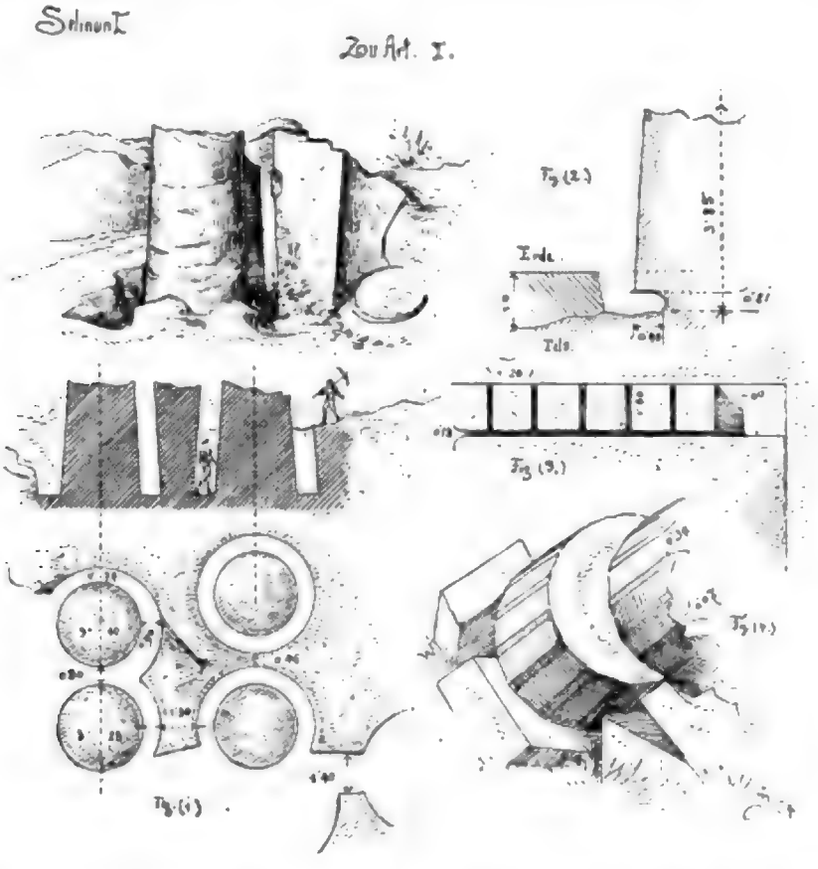
(Fortsetzung folgt.)

Digitized by Google

Zur Bautechnik der Hellenen.

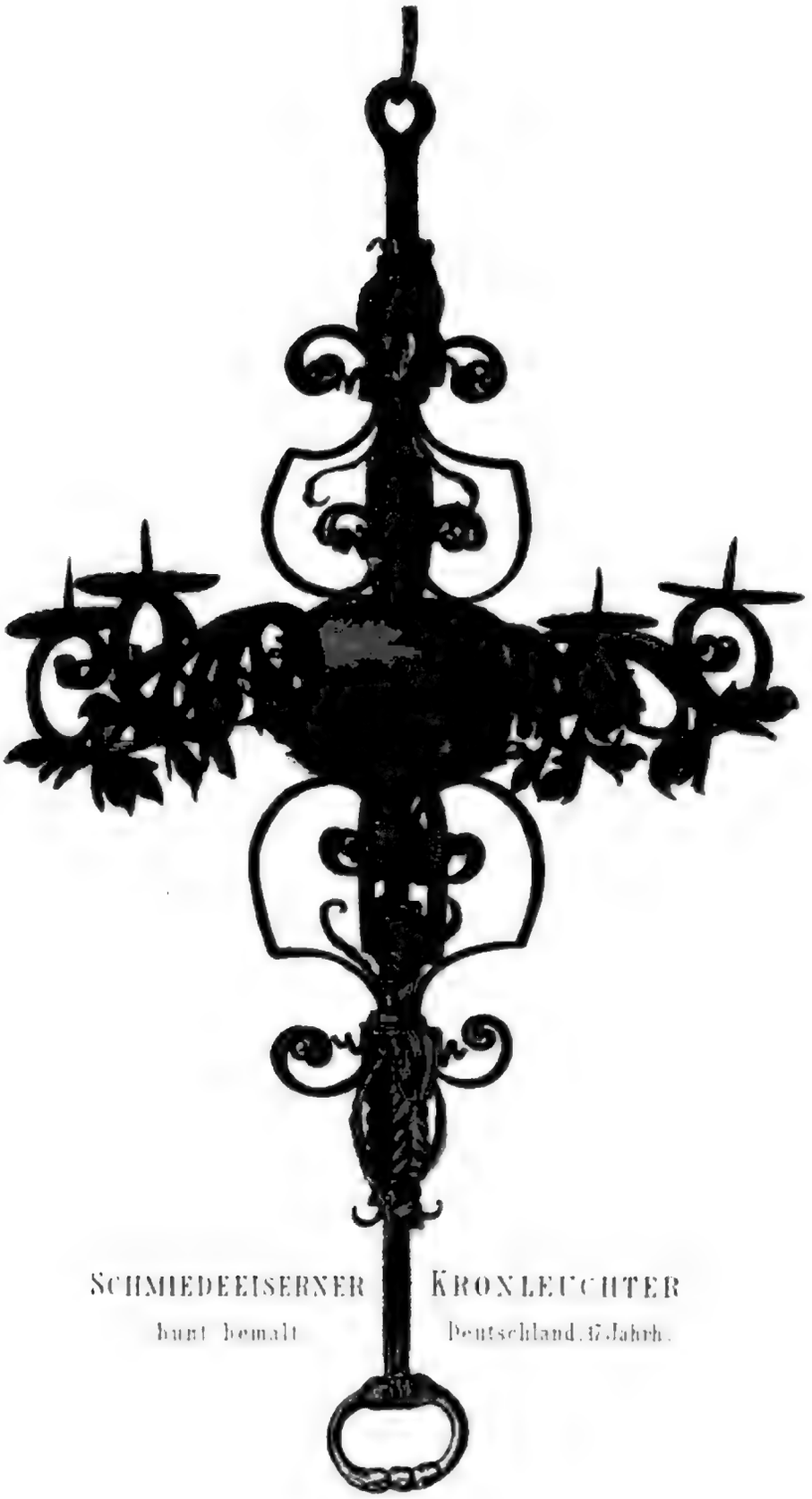
Mit Abbildungen.

I. Auf guter Fahrstraße gelangt man jetzt in $1^3/_4$ stündiger Wagenfahrt von Castelvetrano nach den Steinbrüchen der Selinuntiner, den Cave di Campobello, die uns heute noch über die Art der Gewinnung von Säulenschäften und Quadern für die Tempel von Selinus Aufschluß geben.



Daß die letzte Bearbeitung der Säulen dorischer Ordnung bei den Griechen erst nach der Aufrichtung derselben an Ort und Stelle geschah und nicht im Bruche oder auf dem Werkplatze, ist an vielen Tempelruinen nachgewiesen. Sie wurden meist aus im Verhältnis zum Säulendurchmesser nicht sehr hohen Trommeln geschichtet, bei denen die Mantelflächen nur roh vorgerichtet waren und an welchen außerdem starke Versetzbossen oder Arbeitsmarken stehen gelassen wurden (vgl. Handbuch der Architektur, Baukunst der Griechen von J. Durm, S. 69—72), während die Abglättung und das Einhauen der Kannelüren erst nach dem Versetzen erfolgte. Diese Trommeln wurden wahrscheinlich aus losgespaltenen, frei aufgebänkten Prismen gewonnen und im Bruche vom Steinhauer ins Runde gearbeitet und so zur Baustelle transportirt und versetzt.

Digitized by Google



SCHMIEDEEISERNER KRONLEUCHTER

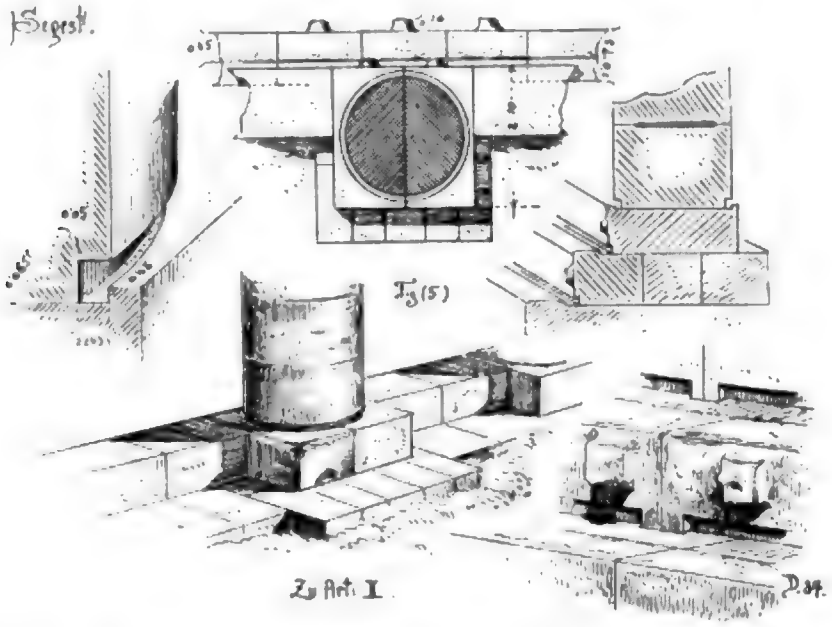
bunt bemalt — Deutschland, 17. Jahrh.

Digitized by Google

Digitized by Google

Abweichend von dieſer Art und Weiſe wurde bei der Gewinnung der Säulen für den Tempel G in Selinus verfahren. Nicht aus losgeſprengten prismatiſchen Stücken wurden dort die Schäfte gearbeitet, ſondern aus dem gewachſenen Felſen wurden die hohen Trommeln rund herausgeſchält, an der Oberfläche geglättet unter Berückſichtigung der Verjüngung. Schmale, 60—80 cm breite Rundgänge wurden um jedes Schaftſtück ausgehöhlt, in denen der Steinhauer mit der Spitzhaue die Zurichtung und Bearbeitung vornehmen mußte. Wie in Zellen eingebannt, die nur durch ſchmale Stege von einander getrennt und deren Wandungen parallel mit den verjüngten Säulenſchäften gehauen ſind, ſtehen die mit dem gewachſenen Fels noch feſt verbundenen Strünke da. Sie haben einen Durchmeſſer von 3,10 bis 3,28 m bei einer Höhe von 3,85 m. (Vgl. Fig. 1).

Erſt nach dieſer Bearbeitung, welche ſich durch die mächtigen Abmeſſungen der Werkſtücke und dadurch erſchwerte Beweglichmachung rechtfertigen läßt, wurden ſie vom Felſen losgelöſt, indem zunächſt bei der Standfläche rings um den Stamm eine 21 cm breite und 40 cm tiefe Rinne eingehauen wurde, durch welche das Abſprengen erfolgte. (Vgl. Fig. 2).



Bearbeitete, losgelöſte Trommeln liegen zum Transport bereit in der Nähe der noch feſtſtehenden Stücke. — Beinahe 12 km weit mußten über hügeliges Erdreich hinweg dieſe gewaltigen Quaderſtücke bis zur Bauſtelle geführt werden.

Für die Gewinnung von Mauerquadern ſehen wir die Felsbank 1—6 m tief ſenkrecht abgeteuft. Die obere Fläche iſt horizontal abgeſchlichtet, 15—18 cm breite Sprengrinnen ſind eingehauen, welche Quadern von 1,50 × 1,20 m Seite und 60 cm Dicke abgrenzen. (Vgl. Fig. 3).

Bei den ioniſchen Säulen des Tempels G wurde die Vorbereitung der Säulen im Bruche noch weiter gefördert, indem man die Oberfläche nach der Zahl der Kannelüren kantig arbeitete, welche Abkantungsflächen wieder durch Stege von einander getrennt waren, die der nachherigen Stegbreite zwiſchen den Kannelüren der fertigen Säulen entſprachen.

Es brauchten ſomit nach der Aufrichtung nur die Kannelüren ausgemeißelt zu werden, alle übrigen Zurichtungen zu dieſen waren ſchon vorher geleiſtet. (Vgl. Fig. 4).

Beinahe 2300 Jahre ſind es, daß der Einfall der Karthager dieſen Steinmetzarbeiten ein jähes Ende bereitete.

II. Wie die Säulen, ſo wurden auch die Stylobatſtufen erſt nach dem Verſetzen abgearbeitet, wie dies die Oſtfront der Propyläen in Athen und am ſicherſten der unfertige Tempel in

Digitized by Google

Egeſta nachweiſt. Die Standquadern unter den Säulen erhielten, um das Verſetzen der Säulentrommeln zu ermöglichen, auf der abboſſirten Oberfläche eine kreisrunde, ſorgfältig eben ausgearbeitete Vertiefung herausgehauen, die in Egeſta einen um 9 cm größeren Durchmeſſer als die Säule hat und etwa 3 cm tief eingeſenkt iſt. In dieſe Pfannen wurden die Trommeln eingeſetzt, die eine Lehre von $6\frac{1}{2}$ cm Breite, der beabſichtigten Dicke entſprechend, vorgehauen erhielten. Fünf Centimeter mußten von der Mantelfläche der Trommeln ſpäter noch abgearbeitet werden (vgl. Fig. 5), und $2\frac{1}{2}$—3—4 cm von den Stylobatflächen.

Die Trommeln waren in Egeſta verſchieden hoch, bewegen ſich in den Maßen von 0,93—1,26 m und ſind durchweg parallelflächig gearbeitet, ſo daß ein Geneigtſtehen der Säulen bei dieſem Tempel nicht feſtzuſtellen iſt. Dasſelbe kann auch bei den Tempeln von Akragas beobachtet werden, ſo daß die an den attiſch-doriſchen Monumenten erwieſene Regel in Sizilien durchweg ihre Ausnahmen hat. Als Ausnahme muß es auch bezeichnet werden, wenn die unterſten Säulentrommeln und Stylobatſtandquadern des Heraklestempels in Akragas Dübellöcher aufweiſen, welche auf eine mechaniſche Verbindung dieſer Trommeln mit den Stylobatquadern hinweiſen. Die Säulen der ſüdlichen Langſeite dieſes Tempels ſind durch Erdbeben nach außen gelegt und daher alle Dübellöcher ſowohl am Stylobat als auch an den Standflächen der unteren Trommeln ſichtbar.

Eine andere Beſonderheit weiſt eine Eckſäule des wohl älteſten Tempels, des Artemiſion (inſchriftlich dem Apollo geweiht) in Syrakus auf, bei welcher nach ägyptiſchem Vorbilde die Kannelüren nicht bis auf die Stylobatſtufe heruntergeführt ſind, ſondern 28 cm von dieſer über einem glatten Fußbande beginnen. Alle anderen noch erhaltenen Säulen zeigen übrigens die herkömmliche Bildung. (Vgl. Fig. 6.)

III. Das Heben und Verſetzen der gewaltigen Geſimsſtücke der Selinuntiner Tempel, welche oft 20 cbm (3,8 × 3,8 × 1,35 und mehr meſſen, geſchah bekanntlich durch Seile, welche in U-förmige Rinnen zu liegen kamen, die in die Stoßflächen der Quadern eingehauen wurden. Nachdem die Steine gehoben waren, wurden die eingelegten Schlingſeile entfernt und die Steine genau an einander geſchoben und gepaßt. Es konnten ohne weiteres die gleichen Seilſchleifen, d. h. ohne ein Aufknüpfen derſelben nötig zu machen, zum Verſetzen aller Stücke verwendet werden, zu dem zuletzt einzuſetzenden ausgenommen. Bei dieſem finden ſich, ſtatt der U-förmigen Rinnen an den Seitenflächen, auf drei Seiten durchgehende rechteckige Nuten, deren innere Flächen unterhalb rundlich abgearbeitet ſind. In dieſe wurden die Schlingſeile gelegt, und der Stein konnte dann beim Einſtreifen ſchwebend erhalten werden, während nach dem Einfügen die Seile bequem herausgezogen werden konnten. (Vgl. Fig. 7).

Unregelmäßigkeiten in der Ausführung ſind auch in Sizilien allenthalben wahrzunehmen, indem z. B. am Tempel in Egeſta die Triglyphenmittel und Säulenmittel an den Giebelſeiten nicht zuſammenfallen und zwar in ſehr bemerklicher Weiſe. Am Tempel C in Selinus iſt die Säulendicke an der Giebelſeite eine andere als an den Langſeiten, und differiren dieſe um $17\frac{1}{2}$ cm (Giebelſeite = 1,945; Langſeite = 1,771), die Achſenweiten der Säulen nahe der Ecke der Langſeite werden nach der Eckſäule zu größer, ſtatt wie üblich kleiner, die Triglyphenbildung iſt an der Langſeite eine abſolut andere als an der Giebelſeite, und werden die Metopen nach der Ecke zu größer, im Einklange mit der weiteren Säulenſtellung. Der unfertige, 61 m lange Stylobat in Egeſta erſcheint ſo wellenförmig wie der des Theſeion; übrigens waren hier Korrekturen durch die nicht zur Ausführung gekommenen Abarbeitungen der oberen und Seitenflächen noch möglich, obgleich ein Unterbau, der aus neben einander liegenden, belaſteten und unbelaſteten Stücken beſteht, mit der Zeit nicht frei von kleinen Deformationen bleiben wird.

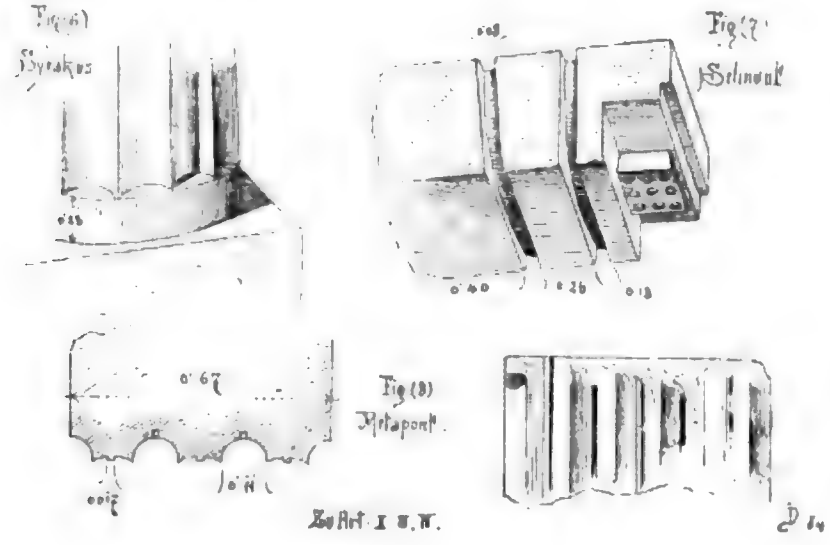
Es bieten alle dieſe Vorkommniſſe reichen Stoff für die Spekulation. Ausgiebiger müßte ſich derſelbe noch geſtalten, wenn man die Bauwerke des Mittelalters, der Renaiſſance und der neueren Kunſt in das Bereich derſelben zöge und ſie in gleicher Weiſe ſecirend unterſuchen würde wie die antiken. Man betrachte nach dieſer Richtung nur einmal den Dom in Piſa, den Palazzo Farneſe, die Farneſina in Rom ꝛc.

Rohault de Fleury hat in seinem bekannten Werke: Les monuments de Pise au moyen âge, Paris, Morel, 1866, pl. XII, die Kurven der Horizontalen des Langhauses des Pisaner Domes genau dargestellt. Leider hat sich noch niemand gefunden, die Ergebnisse spekulativ auszubeuten; Rohault selbst verzichtet auf eine ästhetische Erklärung [1]).

IV. Der in der Nähe der Masserie Sansone bei der Station Metapont (das heutige Metapont besteht nämlich nur aus diesem Stationsgebäude) im platten Felde gelegene Tempel, dessen Trümmer zum Teil aus dem Boden herausragten und in den letzten Jahren eine vollständige Freilegung von der deckenden Erdschicht erfahren haben, wird von Simone (Studij sugli avanzi di Metaponto per l'architetto Sante M. Simone. Bari 1875) 26,5 m lang und 21 m breit angegeben (?). Seine Angaben über die Säulendurchmesser mit 1,85 m unten und 1,30 m oben, stimmen mit den zahlreich aufgedeckten Trommeln überein. Die Schichtung derselben geschah nach dem bekannten attischen Prinzipe, nach welchem die Standflächen sich nur in Zonen berühren. Die Kapitäle zeigen dieselbe altertümliche, am Halse stark unterschnittene Form, wie die der Tavole Palladine. Die Fügung der Steine geschah ohne Anwendung von Eisen, Blei oder Holz. Die Oberflächen der Steine waren mit Stuck überzogen, von dem noch an vielen Stellen Reste erhalten sind.

Eigentümlich sind die 67 cm breiten Triglyphen, von denen sich noch einige Bruchstücke vorfinden. Die Schlitze sind aus zwei Viertelskreisen zusammengesetzt, die durch eine Nute in der Tiefe von einander getrennt sind. die 11 cm breiten Stege sind flach gekehlt und haben in der Mitte ein 17 mm breites Leistchen aufgelegt. (Vgl. Fig. 8). Josef Durm.

1) Bemerkens- und Beherzigenswertes darüber bei Burckhardt, Cicerone, Erste Ausg. 1855, I, S. 103—106.



Künſtlers Erdenwallen: Nachruhm. Nach der Lithographie von Ad. Menzel.

Bücherſchau.

Das Werk Adolph Menzels. Vom Künſtler autoriſirte Ausgabe. Mit Text von Max Jordan und Robert Dohme. München, Bruckmann. Lief. II—IV. 1886. Fol.

Adolph Menzels Illuſtrationen zu den Werken Friedrichs des Großen. In Holz geſchnitten von O. Vogel, A. Vogel, Fr. Unzelmann und H. Müller. Zweihundert Blätter mit Text von L. Pietſch. Jubiläumsausgabe. Berlin, Wagner. 2 Bde. 1886.

Die beiden obengenannten Publikationen haben in der Zeitſchrift ſchon ihre Beſprechung gefunden. Wir wollen jedoch den guten Fortgang des großen Menzelwerkes, von dem uns ſoeben drei neue Lieferungen zugehen, als willkommenen Anlaß benutzen, wiederholt unſerer Freude an der wachſenden Popularität des Meiſters Ausdruck zu geben, da wir in dieſem Erſtarken der Menzelgemeinde eine Bürgſchaft dafür erblicken, daß das Wuchern der ſchlechten Illuſtrationslitteratur der Gegenwart den Sinn für echte Kunſt und gute Reproduktion im Publikum keineswegs ertötet hat. Menzel kann unſerm Volk nicht oft und mannigfach genug vorgeführt werden, weil er der erſte unſerer Zeichner und der um die moderne vervielfältigende Kunſt aller Arten verdienteſte deutſche Meiſter iſt.

Die drei jüngſt erſchienenen Lieferungen der vom Künſtler autoriſirten Ausgabe ſeiner Werke bringen wieder eine Reihe großer Einzelblätter aus verſchiedenen Epochen des Meiſters, darunter die beiden ſchönen Lithographien: „Schlacht bei Fehrbellin“ (1834) und „Viktoria“ (1836), ein Blatt aus „Künſtlers Erdenwallen“ in Photogravüre und neun Phototypien nach den bekannteſten Bildern und ſonſtigen Schöpfungen Menzels, wie dem „Konzert in Sansſouci“ (1852), dem „Sonntag im Tuileriengarten“ (1867), dem von tiefer Empfindung beſeelten Bilde: „Guſtav Adolph empfängt ſeine Gemahlin vor dem Schloſſe zu Hanau“ (1847) u. a. — Dazu kommt die Fortſetzung des mit reichem Bilderſchmuck verſehenen

Digitized by Google

Textes, welcher außer einer Anzahl herrlicher Bleiſtiftſtudien (z. B. der Gruft Friedrichs des Großen, des Arbeitszimmers desſelben, der Mühle bei Sansſouci u. ſ. w.) auch einige Reproduktionen der köſtlichen Gelegenheitskompoſitionen aus der früheren Zeit des Künſtlers, wie z. B. des merkwürdigen „Vaterunſer" (1837) und des reizenden Offiziers-Schießvereins-Diploms v. J. 1839 enthält. Die biographiſche Darſtellung, zu deren Illuſtration dieſe Textbilder dienen, iſt in den vorliegenden Heften erſt bis ans Ende der dreißiger Jahre gediehen. Wir möchten ihr und dem Ganzen überhaupt einen etwas raſcheren Fortgang wünſchen. Im Text werden die Quellen angedeutet, aus welchen der geſunde Realismus Menzels die Nahrung für ſein bahnbrechendes Beſtreben zog, z. B. auf den Zuſammenhang jener von reichen Arabesken umgebenen Erfindungen für Diplome u. dergl. mit Dürers durch Strixner publizirtem Gebetbuch Maximilians hingewieſen. Ungefähr in die Mitte der dreißiger Jahre fällt Menzels erſte Beſchäftigung mit der Ölmalerei. Er hatte dabei mancherlei beſondere Schwierigkeiten zu überwinden, u. a. die ſeiner — Linkshändigkeit. Zum Zeichnen hatte er ſich bis dahin ſtets der linken Hand bedient, zum Malen wollte er die Rechte gebrauchen, was nicht ohne große Mühe gelang. Seitdem aber iſt er beidhändig zu arbeiten im Stande. Die erſten Ölbilder, die „Schachpartie" (Herbſt 1836), „Zu den Waffen" (Winter 1836—37), „Die Konſultation" (1837), der durch Stoff und maleriſche Ausführung gleich anſprechende „Familienrat" (1837—38), endlich der 1839 ausgeſtellte „Gerichtstag", bekunden einen ſtetigen Fortſchritt auf der koloriſtiſchen Bahn. Daß Menzel ſich bei dieſen Beſtrebungen weſentlich von den gleichzeitigen Franzoſen leiten ließ, geht aus einer merkwürdigen, im Text mitgeteilten Briefſtelle deutlich hervor. Da heißt es: „Der wirklich geiſtvolle und gediegene Materialismus der jetzigen Franzoſen wird hier eine Revolution hervorbringen, in welcher diejenigen, die da glaubten, Buntmalen ſei brillant, und geſchmiert ſei geiſtreich gemalt, untergehen werden". — „Sind auch die Franzoſen in gewiſſer äſthetiſcher Hinſicht (im allgemeinen) einſeitig zu nennen, ſo ſind wir's (nur im anderen Extrem) ebenfalls; und ich und viele andere hoffen, der in uns übergehende Eindruck ihrer Werke wird uns aus unſerer Einſeitigkeit herausreißen. Wir ſollen und wollen keine Franzoſen werden, aber reſpektvoll das viele Gute in ihnen anerkennen und uns eine Lehre ſein laſſen." — Es wäre ſehr zu wünſchen, wenn der ſorgfältig ausgearbeitete Text des Werkes uns durch häufigere Mitteilung ſolcher Bekenntniſſe den Entwickelungsgang Menzels in ſeinem Inneren bloßlegte.

Die zweite der oben bezeichneten Publikationen, die neue Ausgabe der Menzelſchen Holzſchnitte zu den Werken Friedrichs des Großen, bedarf noch weniger als die erſte der ſpeziellen Empfehlung, da das 1882 zum erſtenmal in vier Bänden erſchienene Werk von uns damals eingehend gewürdigt worden iſt. Wie jener Druck die auszugsweiſe Wiederholung der urſprünglichen, niemals in den Buchhandel gekommenen Prachtausgabe aus den vierziger Jahren war, ſo führt uns die vorliegende „Jubiläumsausgabe" Menzels Illuſtrationen in Clichédrucken mit zuſammengerückten Texten in zwei handlichen Bänden vereinigt vor, das Ganze zu einem beträchtlich ermäßigten Preiſe (50 Mk. ſtatt 300 Mk.). Beſonders hervorgehoben zu werden verdient, daß die Abzüge dieſer „Jubiläumsausgabe" von den vor dem Druck der erſten Ausgabe angefertigten Clichés genommen ſind. Dem in Einzelheiten verbeſſerten Text geht ein Vorwort voraus, welches die Entſtehungsgeſchichte des Werkes erzählt und über die vier dabei beteiligt geweſenen Holzſchneider kurze biographiſche Daten mitteilt. — Das in Druck und Ausſtattung muſtergiltige, in eine von Menzel ſelbſt gezeichnete Leinwanddecke gebundene Werk iſt die ſchönſte Weihnachtsgabe, die wir zu empfehlen wüßten.

L.

Die k. k. Gemäldegalerie in Wien. Radirungen von William Unger. Text von Carl v. Lützow. 100 Kupfertafeln. Zwei Bände Fol. Wien, 1886. Verlag von H. O. Miethke.

Als das vorliegende, nunmehr vollendete Werk vor einem Dezennium zu erſcheinen begann, wurde ſchon beim Anblick des erſten Heftes von maßgebender Seite dem Unternehmen das günſtigſte Urteil entgegengebracht. W. Lübke begrüßte es freudig, A. Springer ſagte,

Digitized by Google

es werde, einmal vollendet, den ſtolzeſten Leiſtungen der reproduzirenden Kunſt beizuzählen ſein; franzöſiſche, engliſche, ſchwediſche und deutſche Fachblätter nannten das Werk eine Erſcheinung erſten Ranges, und der Chor der Tagesblätter ſtimmte darin überein, daß dieſe Publikation nicht nur ausſchließliche Kreiſe befriedigt, ſondern geeignet iſt, die ganze Kunſtwelt aufs lebhafteſte zu intereſſiren und zu feſſeln.

Die großen und hochgeſpannten Erwartungen, welche die erſte Lieferung des Werkes allenthalben erregte, denen auch wir in dieſer Zeitſchrift Worte liehen, haben ſich in vollſtem Maße erfüllt. Es iſt kein Blatt in der ganzen Folge, das ein Sinken von der im erſten Anlauf erreichten Höhe bezeichnen würde. Gleichmäßig prächtig vom Anfang bis zum Ende, ausnahmslos gediegen in Bild und Wort, iſt dieſes Werk ein wahres Ehrendenkmal geworden der Tüchtigkeit, des Fleißes und der Opferwilligkeit des genialen Künſtlers, des geſchmackvollen und gediegenen Schriftſtellers, des intelligenten und energiſchen Verlegers, ein Ehrendenkmal der Sammlung, die es in großartigſter Weiſe reproduzirt, ein Ehrendenkmal für die Stadt, in der eine ſolche, wirklich unübertreffliche Leiſtung entſtehen und vollendet werden konnte.

Dürers Madonna mit der angeſchnittenen Birne.
Reproduktion der Radirung von W. Unger.

Wenn wir das ganze Werk nach der künſtleriſchen Seite überſchauen, ſo tritt uns die Individualität Ungers entgegen, wie ſie ſich in vollſter Meiſterſchaft und Reife, in ſo reicher Art ausgeſtaltet hat, daß wir wohl kaum einen zweiten Meiſter des Faches nennen könnten, der auf das gleiche Niveau zu ſtellen wäre. Was beim ſchaffenden Künſtler mit Recht zur Verminderung der Anerkennung führt, kann dem reproduzirenden Künſtler zu größtem Lobe gereichen: es iſt die Eigenſchaft, in der Individualität eines anderen Künſtlers völlig aufzugehen. Unger weiß die Art und Weiſe ſeiner Reproduktionen in bewunderungswürdiger Weiſe dem Stil und der Technik der einzelnen Meiſter anzupaſſen; er ſpricht in derſelben Sprache zu uns, in der uns der Meiſter zum Herzen redet. Betrachten wir beiſpielsweiſe die Reproduktion des Porträts von van Eyck: „Der Kardinal von Sta. Croce"; das Blatt erinnert an die Art, wie Gaillard ſolche Aufgaben zu löſen pflegt; es nähert ſich ſo ſehr dem Bilde, daß es auch deſſen Technik zur deutlichen Wiedergabe bringt. So fein der Unterſchied iſt, ſo wird der aufmerkſame Beſchauer doch die zwei Frauenbildniſſe nach Holbein in der Technik verſchieden finden, die ſich übrigens auch von dem frühitalieniſchen Porträt (S. 69) wieder unterſcheiden. Dürers Bilder ſind in der Weiſe wiedergegeben, wie ſie der Meiſter ſelbſt auf Kupfer übertragen hätte. Die beigegebene Reproduktion mag dies veranſchaulichen. Mit feinem künſtleriſchen Takt hat es Unger verſtanden, gerade bei dieſem Maler, der auch in ſeinen Stichen die vollendetſte Durchführung anſtrebt, ſich deſſen Technik anzueignen, während er es vermied, etwa bei den italieniſchen Meiſtern die Töne eines Marc Anton anzuſchlagen, oder van Dycks Porträts in ſeiner Art zu reproduziren. Unger hat dann aber bei allem Streben, den einzelnen Meiſtern gerecht zu werden, die Einheit des ganzen Werkes nicht aus dem Auge verloren; er hat im Rahmen dieſer Einheit jede Schule in

bewunderungswürdiger Weise nachempfunden. Tizians herrliche Bilder, wie sind sie wiedergegeben: die breite, markige Behandlung der Karnation der Danae, wie kernig ist sie gehalten, wie zart und duftig dagegen Correggio's Jo! Wie ist Moretto's Prachtbild der heil. Justina kräftig, fest und stilvoll, wie locker dagegen, leicht und durchsichtig die feine Pietà Andrea's del Sarto! Daß Unger die deutsche Schule anders, die italienische anders, und ganz verschieden die Niederländer behandelt, ist augenfällig; aber es ist sehr beachtenswert und genußreich, die reiche Mannigfaltigkeit zu betrachten, mit welcher der Radirer innerhalb der Schulen den einzelnen Meistern gerecht wird. Bald sind die Strichlagen streng stilistisch geführt wie beim Kupferstich, bald sind sie hart und naiv in parallelen Lagen, bald in freie Punktirung verlaufend, bald mit kalter Nadel dicht und eng gelegt, bald aber laufen sie frei und scheinbar regellos, wie bei den Ruysdaelschen Landschaften, stark unterstützt durch Nachätzung und Aquatinta, ja es giebt im Belvedere-Werke Reproduktionen, die fast nur mit Aquatinta hergestellt zu sein scheinen, wie die lichten holländischen Landschaften, auf denen wenige Striche nur die Konturen der Gegenstände leicht andeutend, ähnlich wie am Original die Zeichnung in die breite nasse Untermalung leicht hineingezeichnet ist. Ein merkwürdiges technisches Kunststück ist Lukas van Valckenborchs Schneelandschaft, auf welcher die Gegenstände durch den Schleier fallender Schneeflocken sichtbar sind. Fast unmöglich ist es, bei solcher Mannigfaltigkeit zu bestimmen, welches Ungers ureigenste Sprache ist; der glänzende Interpret des Franz Hals ist ein ebenso feiner Dolmetsch des Velazquez, die stimmungsvollen Bilder, wie die strengen, scheinen dem Meister gleich lieb zu sein. Und doch, wenn wir die Pracht der Reproduktion des Ildefonso-Altars ins Auge fassen, so meinen wir, es sei doch Rubens und die niederländische Schule dem trefflichen Meister am liebsten; hier scheint uns überhaupt die so meisterhafte Reproduktion nur erklärlich dadurch, daß wir annehmen, es sei das Herz des Meisters ganz besonders mit dabei gewesen. Für das Belvedere ist das Werk ein Monumentum aere perennius, und es hätte die herrliche Sammlung in der That keinen besseren und bedeutenderen Meister finden können zu solchem Denkmal der Verewigung.

Es möge mir erlaubt sein, eine persönliche Erinnerung in diese Besprechung des Werkes einzuflechten. Kleine charakteristische Züge von großen Meistern sind oft für bestimmte Zwecke wertvoll. — Als ich Unger einmal im Belvedere bei der Arbeit besuchte, fand ich ihn vor einem einfachen Tischchen sitzend, vor sich nur die Platte, in der einen Hand ein Stückchen Papier, in der anderen die Nadel. Das war der ganze Apparat. Keine Blende, kein Spiegel, keine Lupe und keine anderen Utensilien. Mit dem Papierstück schützte er sich gegen den Reflex und zeichnete ohne Spiegel das Bild in direkter Übersetzung auf die Platte mit kalter Nadel mit solcher Sicherheit, daß weder Polierstahl noch Schabeisen verwendet wurde. Den Schurf des Striches ließ er stehen und zog die daraus zu erwartenden Effekte mit in Berechnung. Im Gespräch unterbrach er die Arbeit nicht, sondern setzte sie wie spielend fort.

Den Text zu einem so hervorragenden Werke zu schreiben, konnte nur einer ebenbürtigen schriftstellerischen Kraft zukommen. Prof. C. von Lützow ist heute unbestritten der bedeutendste Kunstschriftsteller in Österreich und zählt unter die ersten in Deutschland; es hat aber das vorliegende Galeriewerk mit seiner mustergültigen Durchbildung wohl den Anspruch, zu den besten Werken Lützows zu zählen. Dem Lützow'schen Text gebührte eigentlich eine selbständige Würdigung neben den herrlichen Reproduktionen; es wäre dieses Werk an und für sich eine bedeutende litterarische Arbeit über die Belvedere-Galerie. An der Seite der Meisterleistungen Ungers tritt es nur bescheiden auf, wird aber wahren dauernden Wert behalten. Der Text weist jedem Bilde seinen Platz unter den Werken des Meisters an, giebt von dem letzteren eine kurze Charakteristik und verwertet dabei gewissenhaft die Ergebnisse der wissenschaftlichen Litteratur.

Zum Schluß können wir nicht umhin uneingeschränkte Anerkennung zu zollen dem Verleger H. O. Miethke, der dieses großartige Unternehmen glücklich durchführte; er hat sich in der Geschichte nicht nur des österreichischen, sondern des deutschen Kunsthandels überhaupt durch dieses Unternehmen dauernde Anerkennung und einen ehrenvollen Platz gesichert.

Möge der schöne Erfolg des Werkes zur Veranlassung werden, daß auch die anderen

Digitized by Google

Kunſtſchätze Wiens in gleich großartiger Weiſe verewigt werden, auf daß der Ruhm der alten Kaiſerſtadt in neuem Licht erglänze. Unternehmungen, wie die vorliegende, machen Anſpruch auf Weltruf. J. Krejčí.

Notiz.

Zur Dürerforſchung. Im erſten Hefte des 22. Jahrganges dieſer Zeitſchrift hat Herr M. Zucker, Oberbibliothekar in Erlangen, unter dem Titel: Zur Dürerforſchung II. auf eine Stelle aus Heumanns Documenta litteraria (S. 47) aufmerkſam gemacht, in welcher von dem Hieronymus und der Melancholie Dürers die Rede iſt. Cochläus berichtet dort, daß der consul bei ihm dieſe beiden Blätter angeſehen und ſich eingehend mit ihm über dieſelben unterhalten habe. Leider iſt Herrn Zucker bei der Erläuterung dieſer Stelle ein Irrtum paſſirt, der leicht bei unvorſichtiger Benutzung ſeiner Mitteilungen größere Dimenſionen annehmen könnte. Zucker überſetzt nämlich das Wort consul mit Vertreter und ſchließt aus dieſer Stelle, daß Dürer einen „ſtändigen Vertreter" in Frankfurt a. M. gehabt habe, „der ſeine Geſchäfte beſorgte". Daß das Wort consul zu jener Zeit in dieſem Sinne gebraucht wurde, dürfte aber kaum zu erweiſen ſein. Auch braucht man zu einer ſo künſtlichen Erklärung nicht erſt zu greifen; es iſt vielmehr ganz klar, wer dieſer consul war. In demſelben Briefe wird er wenige Zeilen weiter oben (S. 46) genannt: es war Philipp Fürſtenberger, der Bürgermeiſter von Frankfurt a. M. Cochläus berichtet von ihm folgendes: Fuit heri apud me consul noster Phil. Fürstenberger, vir bonus et mansuetus, qui operam suam benigne ad profectum meum ultro promisit, et petiit, ut hac aestate, ubi mihi exire licuerit, ad se descendam in rus Rinckau ... In einem anderen, bei Heumann (S. 43) abgedruckten Briefe des Cochläus vom 8. Febr. 1520 nennt ihn dieſer ebenfalls als Bürgermeiſter: Adieci epistolam ad Philippum Furstenberger, qui supremus est hic [d. i. in Frankfurt] magister civium, homo tui amantissimus, literis quoque et graecis et latinis mediocriter eruditus. Fürſtenberger tritt auch anderweitig in der Geſchichte jener Zeit hervor. Wir wiſſen z. B., daß er ein Freund Huttens war. (Vgl. Dr. F. Strauß, Ulrich v. Hutten. 4. Auflage. Bonn 1878. 8°. S. 273. 310. 421.) Nach alledem iſt es nicht zu verwundern, daß der feingebildete Mann auch den Schöpfungen Dürers ſeine Aufmerkſamkeit zuwandte.

H. A. Lier.

Schlußvignette aus dem Wiener Galeriewerke. — Reproduktion der Radirung von W. Unger

ALBERT FRISCH'S
Kunst-Anstalt und Verlag

in

BERLIN, W. 66. Lützowstrasse.

Farbenlichtdruck, Lichtdruck, Photographie, Photolithographie.

5 Schnellpressen. Grösste Leistungsfähigkeit. (10)

Durch den Farbenlichtdruck werden künstlerische Wirkungen erzielt, wie durch kein anderes chromographisches Verfahren und ist derselbe wegen seiner relativen Billigkeit sehr zu empfehlen.

Joseph Baer & Co.

Buchhändler und Antiquare

in Frankfurt am Main,

Rossmarkt 18.

Specialität in Kunst- und kunstgewerblicher Litteratur.

Neue Englische und Französische Publikationen zu Originalpreisen ohne Aufschlag,

meist bereits ein Jahr nach Erscheinen zu antiquarischen Preisen.

Grosses Lager von neuen und alten Werken,

Seltenheiten, kostbaren Einbänden und Ornamentstichen,

worüber regelmässig Kataloge erscheinen, die gratis und franco verschickt werden.

Auf Wunsch Ansichtssendungen.

Letzt erschienene Verzeichnisse unseres Antiquarischen Lagers:

Catalog 168. Malerei, Sculptur und Architectur.
„ 174. Costüme und Festliche Aufzüge. — Sport, Pferdekunde.
„ 177. Aeltere Architektonische Werke und Ornamentstiche. (8)
„ 178. Neuere kunstgewerbliche und architektonische Werke.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Die Zeit Constantins des Großen. Von **Jacob Burckhardt.** Zweite verbesserte Auflage. 1880.

456 S. gr. 8. broch. 6 M., eleg. in Halbfranz gebunden 8 M.

Dieses durch geniale Auffassung und vorzügliche Darstellung ausgezeichnete Buch schildert eine der interessanten Perioden der Weltgeschichte in einer Weise, die dem Verfasser allseitigen, ungeteilten Beifall eingetragen hat.

Digitized by Google

Standard-Werke aus dem Verlage von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Geschichte der Architektur

von

Wilhelm Lübke.

Sechste verbesserte u. stark vermehrte Aufl.

Mit 1001 Abbildungen im Text

2 Bde. gr. Lex.-8., Brosch. 26 Mk., in engl. Leinwand geb. 30 Mk., in Halbfranz geb. 32 Mk.

Das bekannte, für das Studium der Geschichte der Baukunst unentbehrliche Handbuch des berühmten Kunsthistorikers hat in dieser neuen Auflage eine wesentliche Umgestaltung und Vermehrung erfahren. Mit der namentlich die Antike und die von C. v. Lützow bearbeitete Renaissance betreffenden Erweiterung des Textes ist auch die Zahl der Abbildungen von 782 auf 1001 gestiegen. Vieles Veraltete und Ungenügende ist ausgemerzt, zahlreiche neue Darstellungen nach trefflichen Zeichnungen von F. Baldinger, Lambert und Stahl u. a. dafür aufgenommen.

Raffael und Michelangelo

von

Anton Springer,

Prof. a. d. Universität zu Leipzig.

Zweite verbesserte Auflage in zwei Bänden. gr. Lex.-8.

Mit vielen Illustrationen.

Engl. cart. 21 Mk., in Halbfranz 25 Mk., in Liebhaberband 30 Mk.

Das Buch wird von der Kritik einstimmig als eine historische und biographische Musterleistung bezeichnet.

DER CICERONE.

Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens.

Von

J. Burckhardt.

Fünfte, vermehrte u. verbesserte Auflage.

Unter Mitwirkung des Verfassers herausg. von

Wilh. Bode.

1884. 3 Bde. Brosch. 13,50 Mk., geb. in Calico 15,50 Mk.

Ein unentbehrliches Vademecum für jeden Kunstfreund, der in der unerschöpflichen Fülle italienischer Kunstdenkmäler sich zurecht finden will.

Für Schüler oberer Gymnasialklassen vortrefflich geeignet:

Mythologie der Griechen und Römer.

Von

O. Seemann.

3. Auflage unter Mitwirkung von **Rob. Engelmann** bearbeitet.

Mit Abbildungen. 1885. Geb. 3,50 Mk. Prachtausgabe mit Kupfer fein gebunden 4,50 Mk.

Moderne Kunst.

Studien zur Kunstgeschichte der Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung der Münchener, Berliner und Pariser Ausstellungen im Jahre 1885. Von **Fritz Pecht.**

Ausg. I mit Kupfern auf chines. Papier 25 Mk. Ausg. II mit Kupfern auf weissem Pap. 20 Mk.

Kunst und Künstler

des

neunzehnten Jahrhunderts.

Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von

Robert Dohme.

Mit vielen Illustrationen.

2 Bände. Hoch 4. Brosch. 40 Mk.; geb. in Calico 48 Mk.; in Saffian 62 Mk.

Inhalt: **Carstens** von H. Lücke; **Schinkel** von R. Dohme; **Schadow** und **Rauch** von K. Eggers; **David d'Angers, Prud'hon, Ingres** von A. Schmarsow; **Cornelius, Overbeck, Schnorr, Veit, Führich** von V. Valentin; **Canova** und **Thorwaldsen** von H. Lücke; **François Rude, Géricault, Delacroix, Delaroche, Leop. Robert** von A. Rosenberg; **Gros** von Rich. Graul; **Josef Anton Koch** von Th. Frimmel; **Karl Rottmann** von K. A. Regnet.

DÜRER.

Geschichte seines Lebens und seiner Kunst.

Von **Moriz Thausing.**

Zweite verbesserte und vermehrte Auflage.

Gr. Lex.-8. Mit vielen Illustrationen. Engl. cart. 20 Mk., in Halbfranz 24 Mk., in Liebhaberband 28 Mk.

Das ausgezeichnete Werk des geistreichen Verfassers ist vom In- und Auslande mit dem grossten Beifall aufgenommen und bereits in mehrere Sprachen übersetzt worden.

Für jeden Waffensammler und Liebhaber unentbehrlich!

Die Kriegswaffen

in ihrer historischen Entwickelung von der Steinzeit bis auf unsere Tage.

Ein Handbuch für Kunstfreunde, Sammler und Liebhaber.

Von

August Demmin.

Mit vielen Illustrationen.

Zweite, wesentlich umgearbeitete und verbesserte Auflage.

1886. Brosch. 10 Mk., geb. 12 Mk.

Das Buch erweist sich durch die grosse Fülle des Materials, durch übersichtliche Anordnung, durch den grossen Illustrationsapparat noch immer als das weitaus brauchbarste auf diesem Gebiete.

Culturbilder aus dem klassischen Altertume.

I

Handel und Verkehr der wichtigsten Völker des Mittelmeers

Von **W. Richter.**

Preis gebunden 3 Mk.

Die Galerie zu Braunschweig

in ihren Meisterwerken.

Nach den Originalgemälden radirt von

William Unger.

Unter Mitwirkung von **W. Bürger, Bruno Meyer, O. Mündler** und **G. F. Waagen** herausgegeben von **Wilh. Bode.**

18 Bl. 2. Aufl. Quart-Ausg. auf chines. Pap., eleg. geb. 22,50 Mk., Quart-Ausg. auf weissem Pap. brosch. 12 Mk., eleg. geb. 15 Mk. Einzelne Blätter, soweit vorhanden, sind in Quart à 2,50 Mk., auf chines. Papier à 3 Mk. käuflich.

Geschichte der Malerei

von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart.

Von

Alfr. Woltmann u. Karl Woermann.

I. Band: **Die Malerei des Altertums und des Mittelalters.** Mit 140 Holzschn. 1879. (438 S.) gr. Lex.-8. Broschiert 13,50 Mk., gebunden 15,50 Mk. II. Band: **Die Malerei der Renaissance.** Mit 290 Illustrat. 1882. (800 S.) gr. Lex.-8. Broschiert 22,50 Mk., geb. in Calico 25 Mk. III. (letzter) Band: **Die Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts.** 1.—4. Lieferung: (des ganzen Werkes 13.—16. Lieferung) brosch. à 3 Mk. (Der 3. Band wird 6 bis 7 Lieferungen à 3 Mk. umfassen.)

Der Verfasser gebietet über eine sehr umfassende Bilderkenntnis und verbindet damit ein reiches Mass kritischen Scharfsinnes.

(Litterar. Jahresbericht.)

Kultur der Renaissance in Italien.

Von

Jakob Burckhardt.

Vierte verbesserte Auflage, besorgt von **L. Geiger.**

2 Bände. gr. 8. 1885.

Engl. cart. 11 Mk., in feinen Halbfrzbdn. 14 Mk.

Burckhardts Bücher sind als klassisch sowohl in Bezug auf historische Darstellung als auch was die Auffassung verlangt, allgemein anerkannt!

Populäre Aesthetik

von

Carl Lemcke,

Prof. am Polytechnikum zu Stuttgart.

Fünfte, vermehrte u. verbesserte Auflage.

Mit 67 Illustrationen.

Brosch. 9,50 Mk., geb. 11 Mk.

Der schwierige Gegenstand ist von dem geistvollen Verfasser mit einer Gewandtheit und Klarheit verfasst, die das Buch für weite Kreise lesbar und genussreich machen. Das Werk ist bereits in mehrere Sprachen übersetzt und bildet für Gymnasial-Abiturienten und Studirende ein trefflich geeignetes Geschenk.

Einführung in die antike Kunst.

Von

Dr. Rud. Menge,

Professor am Gymnasium zu Eisenach.

Ein methodischer Leitfaden für höhere Lehranstalten und zum Selbstunterricht.

Zweite verbesserte und stark verm. Aufl.

Mit 34 Bildertafeln in Folio.

1885. Brosch. 5 Mk., geb 6,50 Mk.

Meisterwerke der Galerie zu Cassel.

Neununddreissig Radirungen von

Prof. **William Unger.**

Mit illustrirtem Text herausgegeben von Dr. **O. Eisenmann,** Galeriedirektor in Cassel.

Wohlfeile Ausgabe in Quart: I. Mit Kupfern auf chines. Papier, fein geb. mit Goldschnitt 25 Mk. II. Mit Kupfern auf weissem Pap., fein geb. mit weissem Schnitt 20 Mk.

Vortreffliche Weihnachtsgeschenke.

Druck von August Pries in Leipzig.

Digitized by Google

22. Jahrgang. Heft 4.

Hierzu Kunstchronik Nr. 15. Ausgegeben 28. Januar 1887.

HARVARD COLLEGE
FEB 8 1887
LIBRARY

Zeitschrift
für
Bildende Kunst

Herausgegeben von
Prof. Dr. Carl von Lützow.

Nebst
Kunstgewerbeblatt

Herausgegeben von
Arthur Pabst.

Mit dem Beiblatt: Kunstchronik.

Preis
fürs ganze Jahr
28 Mark.

Einzelpreis
dieses Heftes
M. 3.—.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Berlin: W. H. Kühl, Jägerstraße 73.

1887.

Digitized by Google

Zeitschrift für bildende Kunst. Viertes Heft.

Inhalt.

Die Jubiläumskunstausstellung in Berlin. V. VI. (Schluß.) Von Ad. Rosenberg. S. 97. — Noch einmal das venezianische Skizzenbuch. Von J. Lermolieff. S. 111. — Scema novum. Studien zur Baugeschichte des Mittelalters. Von J. Reimers. II. (Schluß.) S. 119. — Bücherschau: Restaurations de monuments antiques: I. Garnier, Temple du Jupiter Panhellénien à Egine. — Fenger, Dorische Polychromie. S. 127. — Die Trionfi des Petrarca zu Dresden und Wien. Von G. Buchholz. S. 128. — Notizen: Cecil van Haanen. S. 130. — Zur Biographie Fischers von Erlach. S. 132.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Am Orte der That. Gemälde von Emil Neide, gez. von W. Bröker. S. 100. — Überfahrt. Gemälde von Carl Heyden. S. 101. — Studien von A. Kampf zu seinem Bilde „Die letzte Aussage." S. 102. 103. — Stille Betrachtung. Gemälde von E. Tito, gez. von F. Krostewitz. S. 105. — Christus und die Frauen. Holzschnitt nach dem Gemälde von A. Golz S. 107. — Kampf der Lapithen und Kentauren, Schild von J. Tautenhayn. S. 108. — Zwei Großväter. Holzschnitt nach dem Gemälde von John R. Reid. S. 109. — Zeichnung Raffaels zur Anbetung der heil. drei Könige. (Stockholm.) S. 111. — Studium zu einem der heil. drei Könige. (Venezianisches Skizzenbuch.) S. 114. — Zeichnung Raffaels zum Traum des Ritters. S. 115. — Tanzende Kinder. (Venezianisches Skizzenbuch.) S. 116. — Madonna mit dem Christuskind. Zeichnung von Raffael. S. 116. — Boëtius. (Venezianisches Skizzenbuch.) S. 117. — Studie zu einer Madonna. (Kopie.) S. 118. — Sogen. Studie zur Krönung Mariä. (Kopie.) S. 118. — †Aus der Dresdener Handschrift der Trionfi Petrarca's. Lichtdruck von Roemmler & Jonas in Dresden. Zu S 128. — Der verliebte Schuster. Holzschnitt nach einem Gemälde von Cecil van Haanen. S. 131.

Kunstgewerbeblatt. Viertes Heft.

Inhalt.

Die Silberausstellung in St. Petersburg 1895. Von Marc Rosenberg. S. 61. — Zur Geschichte der Schmiedezunft in Straßburg i. E. Von A. Schricker. S. 67. — Kronleuchter für elektrisches Licht im Stadttheater zu Halle a. S. S. 72. — Der Tiroler Schubkastenschrank im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig. S. 75. — Kunstgewerbliches aus München. Von H. E. v. Berlepsch. S. 78. — Kleine Mitteilungen: Aus Brünn. — Aus Frankfurt a. M. S. 81. — Briefkasten. — Zeitschriften. S. 82. — Kunstanzeiger.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Füllung von dem Tiroler Schubkastenschrank im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig. Zeichnung von P. Richter. S. 61. — Terrine von Germain. S. 63. — Salzfaß von Auguste. S. 64. — Terrine von Meissonier. S. 64. — Leuchter vom Meister N. O. B. S. 66. — Oberlichtgitter, 18. Jahrh. Städtisches Museum zu Straßburg. S. 66. — Oberlichtgitter, 1750—1780. Städtisches Museum zu Straßburg. S. 67. — „Gekrems" aus der ehemal. neuen Kirche zu Straßburg. S. 68. — Wagebalken von 1701. Städtisches Museum zu Straßburg S. 69. — Kronleuchter für elektrisches Licht im Stadttheater zu Halle a. S. S. 73. 74. — Füllung von dem Tiroler Schubkastenschrank im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig. Zeichnung von P. Richter. S. 75. — †Innere Seite der äußeren Schrankthür desselben Schrankes, aufgenommen von P. Richter. Farbendruck von J. G. Fritzsche. Zu S. 75. — Ansicht des Tiroler Schubkastenschrankes. S. 76. — Thürklopfer. Italien, 16. Jahrh. Königl. Kunstgewerbemuseum in Berlin. S. 77. — Füllung von dem Tiroler Schubkastenschrank. Zeichnung von P. Richter. S. 78. — †Zwei Tafeln aus Steyners (Augsburger) Modelbuch (7 u. 8). (Vgl. S. 49.)

ALBERT FRISCH'S
Kunst-Anstalt und Verlag
in
BERLIN, W. 66. Lützowstrasse.

Farbenlichtdruck, Lichtdruck, Photographie, Photolithographie.

5 Schnellpressen. Grösste Leistungsfähigkeit. (11)

Durch den Farbenlichtdruck werden künstlerische Wirkungen erzielt, wie durch kein anderes chromographisches Verfahren und ist derselbe wegen seiner relativen Billigkeit sehr zu empfehlen.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Von **J. Burckhardt.** Fünfte vermehrte u. verbesserte Auflage. Unter Mitwirkung des Verfassers herausgegeben von **Wilh. Bode.** 1884. 3 Bände. broch. M. 13.50, geb. in Calico M. 15.50.

Digitized by Google

HARVARD COLLEGE
FEB 8 1887
LIBRARY.

Die Jubiläumskunstausstellung in Berlin.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)

V. Düsseldorf, Karlsruhe, Dresden und Königsberg.

Je größer der Zeitraum wird, welcher uns von dem Schluß der großen Berliner Ausstellung trennt, und je mehr die Objektivität des Beurteilers durch seine Entfernung vom Gegenstande wächst, desto stärker wird die Überzeugung, daß die glänzende Inscenirung, der Jahrmarktslärm, der prächtige Rahmen, in welchen man ein buntes Potpourri von Gemälden und plastischen Werken gefaßt, die Hauptmotoren des augenblicklichen Erfolges gewesen sind. Die Arrangeure haben sich zu diesem Erfolge mit feierlicher Miene zu wiederholten Malen beglückwünscht, obwohl die Arrangements bisweilen recht ungeschickt waren und obwohl es an unangenehmen Zwischenfällen, an verunglückten Festen, an Künstlerentrüstung, an Angriffen gegen die Auswahl der Lotteriegewinne, bei welcher auffallende Bevorzugungen vorgekommen sind, und schließlich an einer verdorbenen Lotterieziehung, nicht gefehlt hat. Man darf wohl sagen, daß keine internationale Kunstausstellung im Verhältnis zu den aufgewendeten Mitteln so wenig ideale Erfolge gehabt hat wie die Berliner. Man hat Emissäre nach fremden Ländern geschickt, die nicht viel ausgewirkt haben, und darüber die Künstler im eigenen Lande vergessen. München hat allein den Vorteil wahrgenommen und sich so imponirend gezeigt, daß einige sogar den ganzen Gewinn, welcher der modernen deutschen Kunst aus der Berliner Ausstellung erwachsen ist, auf die neue Naturauffassung und Malmethode beschränken wollen, die sich an die Namen F. v. Uhde und W. Firle knüpft. Wir sind nicht so streng, glauben vielmehr, daß sich auch Düsseldorf neben München besser behauptet hätte, wenn man der rheinischen Kunststadt einen eigenen Saal eingeräumt haben würde. Das Gute hat schließlich nicht mehr die Kraft, durch sich allein zu wirken, wenn es von der Mittelmäßigkeit überflutet wird. Die Landschaften der beiden Achenbach waren auf vier oder fünf Räume verteilt, und wenn sie uns auch nichts neues sagen konnten, so würden sie doch zusammen ganz anders gewirkt haben, als in der beliebten Verzettelung. Man wird dagegen einwenden können, daß die Aufstellungskommission von der Absicht geleitet worden sei, auch den Seitenkabinetten einige Anziehungskraft zu geben. Aber dieser Absicht durfte nicht ein so edles Gut geopfert werden wie B. Vautiers „Entflohenes Modell", eine figurenreiche Scene von mannigfaltiger, feiner und humorvoller Charakteristik, welche wenigstens die Erfindungskraft des gemütvollsten unserer Genremaler auf alter Höhe zeigte und auch an koloristischen Reizen minder arm war als seine letzten Arbeiten. (Die Hauptgruppe daraus s. Jahrgang XXI, S. 278). Auch einige Gemälde von Böcklin, darunter seine elegische „Toteninsel", ein farbenfrisches, sonnenhelles Bild von Riesstahl „Kinderbegräbnis in Passeier" und die sehr

Digitized by Google

feſſelnd dargeſtellte, vortrefflich gemalte Epiſode aus einer Kriminalgeſchichte „Am Orte der That“ von Emil Neide, die Auffindung der Leiche eines erſchoſſenen Forſtbeamten in Gegenwart des Mörders und einer Gerichtskommiſſion (ſ. die Abbildung), waren in dieſe unheimlichen Seitenkabinette verbannt worden. Durch dieſe unglückliche Anordnung gaben ſich die Arrangeure ein gutes Teil derjenigen Wirkung, welche durch die Kunſtwerke allein hätte erreicht werden können, aus der Hand.

Die höhere Richtung der Düſſeldorfer Malerei war nur durch die bekannten Kartons von Peter Janſſen zu den Erfurter Rathausbildern angemeſſen vertreten. Albert Baurs „Tochter des Märtyrers“, welche beim Schmücken des väterlichen Grabes in den Katakomben von römiſchen Schergen überraſcht wird, und der „Große Kurfürſt im Haag“ von Fritz Neuhaus, eine Epiſode aus der Jugend Friedrich Wilhelms, erhoben ſich nicht über das fleißig gemalte Koſtümbild. Baurs Figuren haben immer etwas Gemachtes, Lebloſes. Man bewundert die ſchönen Poſen, die ſolide Malerei; aber aus den Köpfen ſpricht kein Funke von Geiſt und Seele. Ein figurenreiches Hiſtorienbild von Wilhelm Beckmann „Auffindung der Leiche Kaiſer Friedrichs I. Barbaroſſa im Calycadnus“ feſſelte nicht einmal durch koloriſtiſche Vorzüge. Die matte ſtumpfe Färbung erinnerte an die Hiſtorienbilder aus der erſten Periode K. F. Leſſings. Erheblich beſſer ſah es mit der Genre- und Landſchaftsmalerei aus, wenn es auch an Trümpfen fehlte. Neben Vautier ſtand diesmal Ferdinand Brütt in erſter Linie. Seine beiden figurenreichen Gemälde „Freigeſprochen“ und „Schwere Wahl“ waren gleich ausgezeichnet durch Ernſt, Tiefe und Mannigfaltigkeit der Charakteriſtik und Feinheit der Beobachtung, wie durch Gediegenheit und Vornehmheit des Kolorits, welches nur hier und da durch zu ſchwere Töne leidet, die auf Brütts belgiſchen Lehrer Pauwels zurückzuführen ſind. „Freigeſprochen“ behandelt zwar ein nicht ungewöhnliches Motiv — das Wiederſehen des Angeklagten mit ſeiner Frau auf der Treppe des Gerichtsgebäudes, — doch hat Brütt damit den Beweis geliefert, daß er auch die ernſten Seiten des Lebens aus der Tiefe zu erfaſſen weiß. Der ſchwerfällige Landmann, welchen der Wahlvorſtand am grünen Tiſch über ſeine ſtaatsbürgerlichen Pflichten aufzuklären ſucht, ſowie die Typen der übrigen in das Wahllokal hineinſtrömenden Wähler gehören dem Gebiete an, auf dem ſich Brütt ſchon ſeit Jahren mit großem Geſchick bewegt. Es ſcheint uns aber, daß er noch nie zuvor eine gleiche Freiheit der künſtleriſchen Behandlung und Univerſalität der Charakteriſtik erreicht hat. Vokelmann hat in ſeinem „Torfbrande“ wieder einen Ausſchnitt aus der Wirklichkeit von einer Unmittelbarkeit und Wahrheit gegeben, welche ſelbſt in unſeren Tagen der höchſten Blüte des Realismus ſelten gefunden werden. Jede Figur iſt ein Denkmal ſchärfſter Beobachtung und unübertrefflicher Naturnachahmung, aber die eigentümliche Kühle des Vokelmanniſchen Kolorits dämpft die Wärme der Empfindung, welche den Künſtler bei der Konzeption ſeiner Figuren durchſtrömt hat. So wird das ſcheinbar Zufällige zur berechneten Abſicht; jede Figur will für ſich betrachtet ſein. Wie manchen anderen Bildern des Künſtlers aus ſeiner letzten Zeit, fehlt es auch dieſem an einem beherrſchenden Mittelpunkte, an jener künſtleriſchen Eſſenz eines Gemäldes, welche man früher „Kompoſition“ nannte. Von jüngeren Düſſeldorfer Genremalern ſind mit Auszeichnung zu nennen: Karl Heyden, deſſen ſtimmungsvolle, mit feinem koloriſtiſchen Gefühl behandelte „Überfahrt“ unſere Abbildung wiedergiebt, Karl Bennewitz von Loſen, ein Sohn des Berliner Landſchaftsmalers, mit einer Kirchhofsſcene zur Herbſteszeit, der „Zuflucht“ einer Trauernden am Kruzifixe des Heilands, und vor allen Arthur

Kampf, ein Maler, der mit seinem Erstlingswerke, „Die letzte Aussage", eine für deutsche Kunstverhältnisse ganz ungewöhnliche Kühnheit offenbart hat, welche sich, ausnahmsweise, mit einem unanfechtbaren Können paart. Es ist kein eben der Akademie entlaufener Genregroß, welcher ein paar Quadratmeter Leinewand zu einer Mordgeschichte riskirt, um sich schnell einen Namen zu machen, sondern ein Künstler, der sehr ernste Studien gemacht haben muß, da selbst diejenigen, die sich verstimmt von dem Gegenstande abwenden, der außerordentlichen Gewissenhaftigkeit und Solidität der Durchführung ihre Achtung nicht versagen können. Ein junger Mann von zweiundzwanzig Jahren hat sich an eine Aufgabe gewagt, welche in die Tiefen des sozialen Lebens hineingreift. Ein Arbeiter ist bei einem Messerstreit im Wirtshause tödlich verwundet worden. Zwei Kameraden haben ihn in die elende Dachkammer zu seinem abgehärmten Weibe gebracht, welches den entkleideten Oberkörper des Sterbenden mit der Linken emporhebt, während es mit der Rechten das aus der Brustwunde quellende Blut zurückzuhalten sucht. Vor dem auf der Erde Liegenden sitzt ein Polizist, welcher die „letzte Aussage" des Gestochenen zu Protokoll nimmt. Durch die Thür wollen neugierige Nachbarinnen eindringen, bleiben aber bei dem grauenhaften Anblick entsetzt auf der Schwelle stehen. Das alles geht in einer nüchternen, grauen Tagesbeleuchtung vor sich, welche nichts von dem Gräßlichen des Moments mildert. Dergleichen kann auch nicht poetisch oder gar empfindsam dargestellt werden. Hier gilt das Wort: Sint ut sunt, aut non sint! Die Frage, ob solche Stoffe künstlerisch darstellbar sind oder nicht, braucht nicht mehr erörtert zu werden, seitdem die moderne Kunstforschung und Kritik die philosophirende Ästhetik alten Stils von der Mitarbeiterschaft ausgeschlossen hat. Wir haben nur zu fragen: Hat der junge Künstler die Mittel gehabt, eine solche Aufgabe durchzuführen? Und darauf kann mit einem unbedingten Ja! geantwortet werden. Zwei Naturstudien, welche Kampf zu der Frau des Sterbenden und zu einer der neugierigen Nachbarinnen benutzt hat (s. die Abbildungen), zeigen, mit welchem Eifer sich der Künstler in die menschliche Physiognomie versenkt hat. Die naturalistische Schärfe erinnert geradezu an gewisse Kreide- und Kohlezeichnungen Dürers, z. B. an die nach seiner Mutter. Im Gemälde hat Kampf manches gemildert. Aber die Wahrheit der zu Grunde gelegten Naturstudien ist geblieben, nicht bloß in den Köpfen, sondern auch in jeder Bewegung, in dem ganzen Habitus der Männer, die von der schweren Tagesarbeit an eine gebückte Stellung gewöhnt sind, auch wo augenblicklich keine harte Arbeit zu verrichten ist. Wer die Macht der Gewohnheit aus vielen Individuen so herauslesen kann, daß der Dargestellte zum Typus der Arbeit wird, der ist ein Künstler von genialem Blick, welchem selbst eine Roheit oder ein Übergriff verziehen werden kann. Von allen Einwänden, die man gegen dieses kühne Bild erheben kann, ist aber jedenfalls derjenige am meisten unbegründet, welcher sich gegen den naturgroßen Maßstab der Figuren wendet. Daß die Franzosen uns lange Zeit in allen technischen Prozeduren weit überlegen gewesen sind, liegt zum großen Teil in der Scheu unserer jungen Künstler, in naturgroßem Maßstabe zu arbeiten. Diese Scheu ist in vielen Fällen durch die Notwendigkeit bedingt, Bilder leicht verkäuflich zu machen, und die Hast des Erwerbs hemmt in jungen Jahren die gründliche Ausbildung. Tritt dann an den älter gewordenen Künstler eine dekorative oder monumentale Aufgabe heran, welche lebensgroße Figuren erfordert, so ergeben sich klägliche Resultate wie die Arbeiten von Thumann, Brausewetter u. a. Schon aus diesem einen kunstpädagogischen Grunde verdient der Versuch Kampfs ernste Beachtung und hohe Anerken-

Digitized by Google

„Am Orte der That“ Gemälde von Emil Neide.

Digitized by Google

nung. Daß er von der treuen Abſchilderung der kraſſen Natur ausgeht, iſt auch ein Anzeichen natürlicher Entwicklung. Kampf iſt ein Schüler Peter Janſſens. In dieſer Schule wird der Naturalismus gepflegt, weil man in ihm eine Vorſtufe ſieht, von der man zu jener geſunden Verſchmelzung von Wirklichkeit und Kunſt gelangt, welche die Arbeiten des Meiſters charakteriſirt.

Dieſes Ideal hat auch der Königsberger Emil Reide in ſeinen „Lebensmüden“ erreicht, einem Liebespaar aus höherem Stande, welches ſich bei ſtürmiſchem Wetter anſchickt, mit Stricken aneinander gebunden von einem Landungsſteg in einen See hinabzuſpringen. Warum hat es lebensgroßer Figuren bedurft, um eine ſo erſchütternde Scene darzuſtellen? So hat man gefragt. Die Berechtigung zu der Wahl des Maßſtabes hat der Künſtler ſelbſt nachgewieſen, indem er alle Partien ſeines Bildes mit gleicher Liebe durchgeführt und in den Hauptteilen ſogar ein hervorragendes Können offenbart hat, durch welches alle ſeine früheren Leiſtungen, die ſich meiſt auf dem Gebiete der Mythologie und Allegorie bewegten, in den Schatten geſtellt worden ſind. Zu dieſer techniſchen Vollendung, die am Ende auch bei uns etwas Selbſtverſtändliches werden muß, geſellt ſich ein energiſcher, dramatiſcher Zug und eine aus dem Vollen ſchaffende Charakteriſirungskunſt, alſo Vorzüge, welche das Weſen der Malerei großen Stils begründen. Von Schöpfungen anderer Künſtler aus dem fernen Oſten Preußens ſind noch Karl Steffecks Königin Luiſe, welche mit ihren beiden älteſten Söhnen im Parke zu Luiſenwahl luſtwandelt, um des anziehenden Inhalts wegen und die heiteren Sommerlandſchaften „Am Müggelſee“ und „Am Quell“ von Max Schmidt wegen ihrer feinen poetiſchen Geſamtſtimmung und ihrer ſorgſamen Detailbehandlung zu erwähnen. Die erſtere (jetzt im Beſitze des deutſchen Kaiſers) haben unſere Leſer durch eine Reproduktion auf S. 281 des vorigen Jahrgangs kennen gelernt. Der an der Königsberger Kunſtakademie als Lehrer thätige Bildhauer Friedrich Reuſch iſt ein Künſtler von reicher Phantaſie, aber von geringer Selbſtändigkeit des Stils. Eine koloſſale Gruppe „Kraft, Gerechtigkeit und Mäßigung“ für das Treppenhaus im Regierungsgebäude zu Königsberg iſt nur eine ziemlich oberflächliche Nachempfindung des Barockſtils.

Überfahrt. Von Carl Heyden (Düſſeldorf).

Die Dresdener Malerschule war nur sehr spärlich durch wenige Namen von Bedeutung vertreten. Friedrich Prellers Landschaften (Tivoli und Motiv aus der Rhön) können sich in bezug auf stilvolle Größe und Idealität der Auffassung mit den besten des Vaters messen, übertreffen dieselben aber durch größeren Reichtum und Geschmeidigkeit des Kolorits. Paul Kießlings Versuch, Schillers „Dithyrambe" (Nimmer, das glaubt mir, erscheinen die Götter nimmer allein) durch ein fröhliches Zechgelage nackter Götter und Göttinnen mit modisch gekleideten Malern in einem Atelier zu illustriren, scheiterte an der grob-sinnlichen, derb-realistischen Behandlung, war aber durch Kraft und Tiefe des Kolorits den meisten seiner Bildnisse überlegen. Ferdinand Pau-

Studie von A. Kampf in Düsseldorf zu seinem Bilde „Die letzte Ausfage".

wels hatte außer einem mit gewohnter Gediegenheit und Vornehmheit gemalten Geschichtsbilde „Johanna von Flandern, am Karfreitag 1214 Ypern besuchend, giebt Gefangenen die Freiheit" ein wider Gewohnheit ganz licht, zart und duftig gehaltenes antikes Genrebild „Vor dem Portikus" gesandt, eine junge Griechin am Meeresstrande, vor der eine Dienerin eine Schlange aus einer Schale tränkt. Ein Juwel durch die Delikatesse der Zeichnung, der Modellirung und der malerischen Behandlung, welche die Formen mit zartestem Dufte umhüllte. Zwei Meisterstücke an koloristischer Feinheit und liebevoller Beobachtung waren auch die Idyllen aus dem Sperlingsleben von Max Schneidt. — Die reich und verheißungsvoll aufblühende Dresdener Plastik bot in der Bronzestatue der Barbara Uttmann, der Begründerin der Spitzenklöppelei, für einen Brunnen in

Annaberg, einer fein charakterisirten Kostümfigur von Robert Henze, der edlen kranzwindenden Victoria für das Grabdenkmal des Generals von Göben in Koblenz von H. Epler, einer Venus, welche Amor die Flügel zu stutzen droht (Marmorausführung auf der Bürgerwiese in Dresden), von H. Th. Bäumer, und in einer geistreich erfundenen Gruppe der Eva mit den streitenden Kindern Kain und Abel von J. Hähnel einige vortreffliche Gaben. R. Diez hatte durch eine sehr unklare und auch in der Formenbehandlung wenig reizvolle, mythologische Gruppe „Geheimnis" von neuem in

Studie von A. Kampf in Düsseldorf zu seinem Bilde „Die letzte Ausfage".

Erinnerung gebracht, daß er seit seinem auch bei uns wieder ausgestellten „Gänsedieb" nichts diesem Ebenbürtiges geschaffen hat. - Da wir hier unsere Bemerkungen über die Arbeiten deutscher Bildhauer schließen, wollen wir noch unseren Lesern das edel komponirte, an tief empfundenen Köpfen reiche Altarrelief „Jesu Grablegung" von Fr. Küsthardt in Hildesheim ins Gedächtnis zurückrufen, welches wir auf S. 253 des vorigen Jahrgangs abgebildet haben. Unter den wenigen Werken religiöser Plastik war dieses das einzige, welches mit Glück an die Überlieferung des deutschen Mittelalters angeknüpft hatte.

Außer Dresden kam von den deutschen Kunststädten zweiten und dritten Ranges nur noch Karlsruhe in betracht. F. Keller Kinderporträts, Kanoldt Landschaft

Digitized by Google

mit Antigone) und Baiſch (zwei etwas dekorativ behandelte Motive aus Holland) boten zwar nichts, was über ihre früheren Arbeiten hinausgegangen wäre. Dagegen entwickelt ſich Fr. Kallmorgen in ſeinen mit fein individualiſirten Figuren belebten Landſchafts- und Straßenbildern (auch nach Motiven aus Holland) zu einem Virtuoſen des Kolorits, welcher die farbige Erſcheinung in freier offener Luft mit meiſterhafter Präziſion feſtzuhalten weiß. Karl Hoff wetzte mit einer figurenreichen Scene aus dem dreißigjährigem Kriege „Zwiſchen Leben und Tod“ — inmitten einer Bauerngemeinde, die ſich vor dem Feinde flüchtet, wird dem Prediger, welcher dem zum Tode verwundeten Gutsherrn die Tröſtungen der Religion ſpendet, ein eben geborenes Kind zur Taufe dargereicht — manche Scharte aus, welche ſein künſtleriſcher Ruf in den letzten Jahren erlitten hat. Das war wieder einmal der alte Hoff, der die „Raſt auf der Flucht“ und die „Taufe des Nachgeborenen“ gemalt hat! — Aus Weimar waren nur die kräftig-naturaliſtiſchen Porträts in Öl und Paſtell von Max Thedy bemerkenswert.

VI. Das Ausland.

Der Verſuch, die Jubiläumsausſtellung der Berliner Akademie zu einer internationalen zu erweitern, mußte ſchon an der Weigerung Frankreichs ſcheitern. Es lag wohl auch nicht in der Abſicht des Komitees, den Verſuch ernſtlich durchzuführen, und ſo überließ man es dem Wohlwollen höherer Inſtanzen und den perſönlichen Bemühungen eines Emiſſärs, das Ausland zur Beteiligung heranzuziehen. Es liegt auf der Hand, daß 750 Kunſtwerke aus Öſterreich, England, Belgien, Italien, Spanien, Schweden, Rußland, Holland und der Schweiz, von denen noch etwa 130 auf Bauzeichnungen abgehen, die wir von dieſer Beſprechung ausſchließen, nur eine ſehr ſchwache Vorſtellung von der Kunſtübung der genannten Nationen geben können. Gleichwohl war Berlin gegen die letzte internationale Kunſtausſtellung in München, deren exterritorialer Schwerpunkt in den Werken der Franzoſen, Italiener und Spanier gelegen hatte, inſofern in Vorteil, als es — ſeit Paris (1878) zum erſten Male auf dem Kontinent — England ins Feld führen und auch mit einer beſſeren öſterreichiſchen und belgiſchen Ausſtellung paradiren konnte. Dieſe drei Länder konzentrirten ſich in je einem Oberlichtſaal, den nur die Belgier nicht ganz füllen konnten, während die übrigen Nationen auf Seitenkabinette verteilt waren. Von ſchweizeriſcher, ruſſiſcher und holländiſcher Kunſt iſt wenig zu ſagen. Julius von Klever, der ſich durch ſeine nachgerade etwas einförmig werdenden Schneelandſchaften bei Abendrot bekannt gemacht hat, iſt ein Deutſchruſſe, Heinrich Siemiradzki, ein in München gebildeter, in Rom lebender Pole, der ſonſt antike Motive, jetzt zur Abwechslung einmal eine Scene aus dem neuen Teſtament „Chriſtus bei Maria und Martha“ in der weinumrankten Laube, durch welche die Sonnenſtrahlen fallen, jene wie dieſes mit gleicher, nur auf koloriſtiſche Reize zielender Oberflächlichkeit behandelt. Woldemar Makowsky in Petersburg war der einzige unter den Ruſſen, der in ſeiner Jahrmarktsſcene aus dem Moskauer Volksleben eine national-ruſſiſche Ader zeigte, in der derb zugreifenden Charakteriſtik, in der täppiſchen Luſtigkeit, in der etwas brutalen, aber dem Gegenſtande angemeſſenen Färbung und in der grellen Sonnenbeleuchtung. In der holländiſchen Abteilung fiel uns nur ein einziges bemerkenswertes Gemälde, der „Letzte Gang“ von H. Valkenburg in Amſterdam auf: ein Blick in das Gemach eines trauernden Mütterchens, aus welchem man ſoeben einen teuren Toten hinweggetragen hat. Für Spanien fehlte das, was uns in München für die Zukunft

der ſpaniſchen Kunſt bedeutſam erſchien: die große Malerei. Wir ſind in Berlin mit kleinen Genrebildern und Tuſchzeichnungen abgeſpeiſt worden, unter denen allerdings manches Geiſtreiche und Pikante war, wie z. B. der „Unfall beim Stiergefecht“ und eine triptychonartig arrangirte Tuſchzeichnung „Die Viſion des Bruder Martin“, ein Seitenſtück zum hl. Antonius nach einem ſpaniſchen Gedicht von Jimenez y Aranda, dem Autor der „Predigt in Sevilla“, die „Flitterwochen“ von Luis Alvarez, die Karnevalsſcene vor dem Theater des Marcellus in Rom und die Konſultation von dem ebenfalls aus München bekannten Enrique Mélida und die genialen Sepiazeichnungen zum erſten Kapitel des Don Quixote von dem in Paris lebenden Atalaya. Italien war numeriſch ſtärker vertreten und gab auch zu intereſſanten Beobachtungen Veranlaſſung. Während bisher das Koſtümſtück des 17. und 18. Jahrhunderts dem Genrebild aus dem modernen Volksleben ſo ziemlich die Wage hielt, beginnt das erſtere jetzt zurückzutreten. Man hat in der Virtuoſität der Stoffmalerei erreicht, was zu erreichen war, und ſucht deshalb

Stille Betrachtung. Von Enrico Tito in Venedig.

jetzt mehr den Schwerpunkt in der Charakteristik. Luigi Nono's ergreifendes Sittenbild, „Der Sünder Zuflucht", welches in Berlin wieder zu sehen war, wurde durch ein fast ebenso großes Aquarell, auch technisch ein Unternehmen von großer Kühnheit, „Meine arme Maria" von Augusto Corelli in Rom, in den Schatten gestellt. Das Motiv ist noch ergreifender. Über die Leiche eines jungen Mädchens, das in der Vorhalle einer Kirche oder Kapelle aufgebahrt ist, hat sich in wildem Schmerz ein junger Hirt geworfen. Ob er an dem Tode der Geliebten schuldig ist? Die finsteren Mienen einer im Hintergrunde sitzenden Alten und der Mädchen draußen vor der Thür lassen es beinahe ahnen. Das koloristisch und zeichnerisch gleich vortrefflich durchgearbeitete Bild liefert uns den Beweis, daß die Italiener — in seltenen Momenten freilich — auch den Ernst des Lebens unter der schillernden Oberfläche ihres äußeren Daseins zu finden wissen. Luigi Nono und Corelli sind in der Malerei, was Verfezio in der Literatur ist — noch vereinzelte Erscheinungen, aber so selbständig, daß man an eine neue, von Frankreich unabhängige Entwickelung der italienischen Kunst glauben darf. Die Halbfiguren des farbenfrohen Francesco Vinea trugen mehr französisches Gepräge, ein etwas ungesundes, das an Bastien-Lepage erinnert. Francesco Michetti's humoristische Scene „Im Seebade" — alte Frauen, junge Mädchen und Kinder in der blauen Flut sich tummelnd — entzückte durch den frischen Humor und die feine Modellirung der Figürchen, litt aber durch die flüchtige und undurchsichtige Behandlung des Meerwassers, dessen leuchtende Kraft gar nicht ausgenutzt war. Daß die geistreiche Lebhaftigkeit der Italiener in der Menschenschilderung nach wie vor ihre höchsten Triumphe in der Darstellung des die Künstler umgebenden Lebens feiert, lehrt am besten das anmutige Genrebild „Stille Betrachtung" von Enrico Tito in Venedig, in welchem sich doch mehr nationale Verve offenbart als in den durch das Wasser idealisirender Sentimentalität gezogenen Venezianern und Venezianerinnen Passini's.

Der belgische Saal machte keinen erfreulichen Eindruck. Die Gemälde, welche sich dem Beschauer durch ihre Größe zuerst aufdrängten, stießen durch die Roheit der Sujets oder durch die brüske Ausführung schnell wieder ab, so der Hahnenkampf in Flandern von Emile Claus in Astene, die Klinik in der Tierarzneischule von Emil Seeldrayers in Brüssel, der Jäger der Urzeit, ein nackter Mann, der sich in einer Einöde, von Bären und Löwen umgeben, mit Händen und Füßen einen Bogen als Schießgewehr zurechtmacht, von Graf Jacques Lalaing, die ruhenden Arbeitspferde von Edmond de Pratere, die unter dem Titel „Das schöne Flandern" verherrlichte Rinderherde von Jacques Verwée, zwei Tierstücke von Charles Verlat, welcher in Weimar minder grobkörnig malte, und die derb hingefegten Landschaften mit mehr oder weniger bedeutsamer Staffage von Franz Courtens (Rückkehr vom Gottesdienst), Theodor Verstraeten (Mondaufgang in der Heide) und Gustav ten Duyts (schmelzender Schnee). Weit besser wurde der Ruhm der belgischen Malerei durch ältere Bilder und ältere Meister aufrecht erhalten, durch die Geschichtsmaler Albrecht de Vriendt (der wahnsinnige Karl VI. von Frankreich) und Pierre Jean van der Ouderaa („Der letzte Zufluchtsort", die Rettung einer vornehmen Antwerpener Familie durch Clarissinnen während der Plünderung der Stadt durch die Spanier 1576), durch die Genremaler Jan Verhas (die schon aus anderen Ausstellungen bekannte „Revue der Mädchenschulen vor dem belgischen Königspaare aus Anlaß seiner silbernen Hochzeit 1878"), Danjaert, Madou und Henri de Braekeleer, die Porträtmaler Emile Wauters und Leon Abry und den Landschaftsmaler Edmond de Schampheleer, dessen sonnenbeglänzte Fluß- und Kanalansichten immer noch zu den Ruhmestiteln der Schule gehören.

Digitized by Google

Der öſterreichiſche Hauptſaal wirkte ebenſo ſehr durch das geſchmackvolle, von feinem maleriſchen Gefühl beherrſchte Arrangement, in welchem die öſterreichiſchen Künſtler ja Meiſter ſind, wie durch die ſorgſame Auswahl der Werke, die weit beſſer getroffen war als 1883 in München. Freilich ſind die Hauptwerke, welche den Kern der Ausſtellung bildeten, die ſchon erwähnten Lünetten für das neue kunſthiſtoriſche Muſeum in Wien von Makart und die für die kaiſerliche Villa in Iſchl ausgeführte, im heiterſten, lebensfreudigſten Rococoſtil gehaltene Brunnengruppe von V. Tilgner, erſt ſpäter entſtanden, ebenſo wie der für das Hofburgtheater in Wien beſtimmte Bacchuszug von Rudolf Weyr, jener Fries mit zum Teil faſt frei hervortretenden Figuren, in welchem die unerſchöpfliche Formenfülle der öſterreichiſchen Plaſtik, im Bunde mit einer ungewöhnlich leicht ſchaffenden, lebhaften Phantaſie und einem reich ausgebildeten Gefühl für rhythmiſche Kompoſition ihren höchſten Triumph feiert. Rechnet man dazu die Altarbilder und Porträts von H. Canon, die Bildniſſe von H. v. Angeli, L'Allemand und Munkacſy, die Straßen- und Feſtſcenen von Karger, die venezianiſchen Genrebilder von A. Schönn und Paſſini, die düſtere Tragödie „Die Bai des Todes" von J. von Payer, die bald mit miniaturartiger Feinheit durchgeführten, bald mit großer koloriſtiſcher Bravour behandelten Stillleben von Charlemont, die Genrebilder von Rumpler und Probſt, die Landſchaften von E. v. Lichtenfels, Darnaut, Tina Blau, E. Jettel, R. Ruß, Ribarz und Schindler, die Büſten und Hermen von Tilgner und das Modell zum Wiener Tegetthoffdenkmal von Kundmann, ſo haben wir eine ſtattliche Summe von Künſtlern und Kunſtwerken, welche der öſterreichiſchen Kunſt zu einer ebenſo geiſtvollen wie charakteriſtiſchen Phyſiognomie verholfen haben. Neue Erſcheinungen waren für uns die Genremaler Giſela und Zewy, von denen der letztere mit keckem Griff in die moderne Sittengeſchichte greift und bedenkliche Motive mit flotter

Chriſtus und die Frauen Von Alexander Golz.

Laune behandelt, der Hiſtorienmaler Alexander Golz, deſſen in großem Maßſtabe ausgeführter „Chriſtus und die Frauen“ bei einer gewiſſen Neigung zu moderner Sentimentalität und zu einem philoſophiſch-äſthetiſchen Wanderlehrerton doch manches von dem Adel und der Größe Feuerbachſcher Formenſprache beſitzt, von den Venezianern übrigens den beſten Teil ihres Kolorits, einen warmen Goldton, entlehnt hat, und der aus Preußiſch-Schleſien gebürtige Bildhauer Kuno von Uechtritz, deſſen Brunnengruppe mit Amor als Triumphator ebenſo ſehr durch die geiſtvolle Erfindung und den glücklichen Aufbau, wie durch die anmutige Formenbehandlung und die meiſterliche, wohl von Otto König beeinflußte Marmortechnik ausgezeichnet iſt. Joſef Tautenhayns Schild mit dem Kampfe der Lapithen und Kentauren bei der Hochzeit des Peirithoos iſt eine bereits auf mehreren Ausſtellungen erprobte und durch Auszeichnungen geehrte Meiſterſchöpfung des Flachreliefſtils.

Kampf der Lapithen mit den Kentauren. Schild von Joſef Tautenhayn in Wien.

Digitized by Google

Unſere Leſer werden ſich freuen, die von höchſtem dramatiſchen Pathos erfüllte und doch von den edelſten Linien beherrſchte Kompoſition durch eine Abbildung kennen zu lernen.

Der Inhalt der engliſchen Abteilung wirkte auf das große Publikum wie auf die Mehrzahl der Künſtler gleich einer Offenbarung. Wenn man von den Ausſtellungen in Wien (1873) und Paris (1878) abſieht, war in der That eine ſo große Zahl engliſcher Kunſtwerke (ca. 110) noch nie zuvor auf dem Kontinent vereinigt geweſen. Was die Auswahl betrifft, ſo müſſen wir allerdings bekennen, daß ſie für Paris ſorgfältiger getroffen war und daß die dortige Ausſtellung einen harmoniſcheren Charakter trug, weil alle Richtungen der engliſchen Malerei gleichmäßig berückſichtigt waren. Insbeſondere traten in Paris das Genre einerſeits und die Aquarellmalerei andererſeits ſehr imponirend auf, während in Berlin das eine wie die andere hinter dem Ölporträt und der

Zwei Großväter. Von John R. Reid in London.

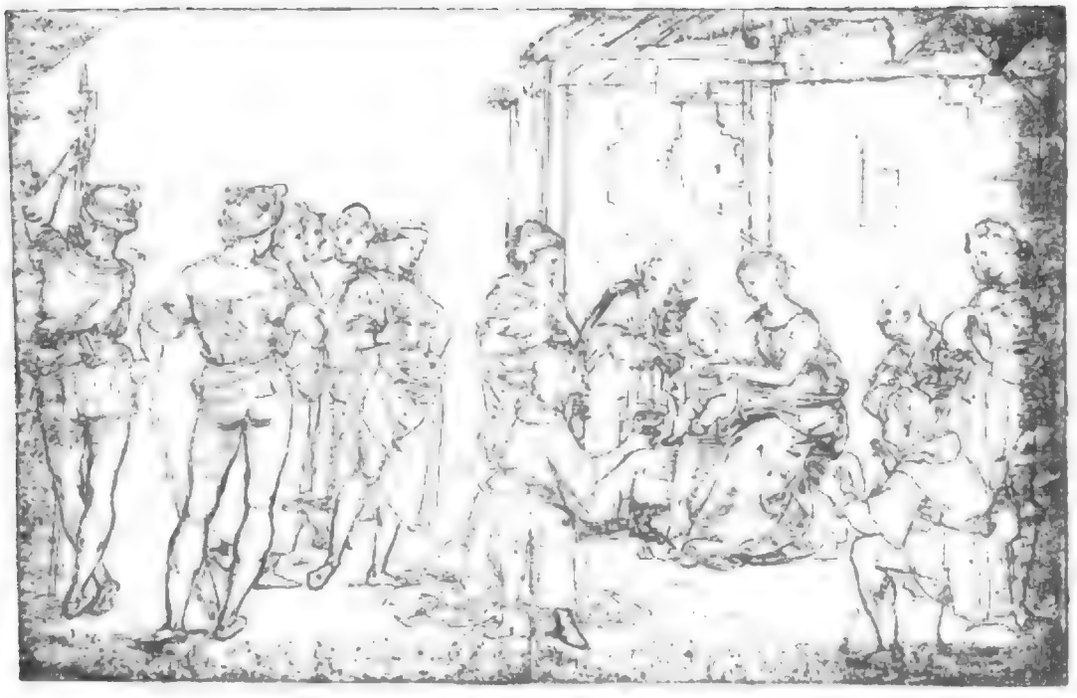
Digitized by Google

allegorischen, mythologischen und historischen Malerei zurückblieben. Ganz fehlte es auch nicht an vortrefflichen Genrebildern; aber es waren nicht jene gefälligen Scenen aus dem drawing-room und dem lustigen Treiben der jungen Ladies im Freien, welche uns in Paris entzückten, sondern Scenen aus dem Volksleben, wie z. B. die humoristische Kanalscene bei Muiden in Holland von G. H. Bougthon, das finstere Sittenbild „Von der Hand in den Mund" von Thomas Faed, die Schiffswinde (Aquarell) von Arthur Hopkins, „Die Hausandacht" (Aquarell) von Edwin E. Abbey, der Herzog von Connaught und die Garden bei Tel-el-Kebir, eine Scene aus dem ägyptischen Feldzuge von Woodwille, „Das Mittagsessen im Freien" von Otto Weber und die „Zwei Großväter" von John R. Reid. (S. die Abbildung.) In letzteren konzentrirten sich die nationalen Eigentümlichkeiten der englischen Genremalerei am stärksten: die von jeder Tradition unabhängige Freiheit der Beobachtung, das Streben, in den Typen, in der Haltung, im ganzen Gebaren, in der umgebenden Landschaft spezifisch national zu sein, aber auch die Unempfindlichkeit gegen den Mißklang widerstreitender Lokalfarben, wenn sie auch, wie hier, so unversöhnlich sind wie Blau und Grün. Noch weiter ging nach dieser Richtung Albert Moore, welcher drei junge Damen, naturgroß, in antik zugeschnittenen Gewändern bei der Lektüre unter Beschränkung auf so neutrale Tinten wie Rosa, Grau, Schwarzgrau und Schwarz darstellte. Aber nachdem man das Mißbehagen über diese bizarre Farbenverbindung überwunden hatte, konnte man sich an der Feinheit in der Modellirung der Köpfe und Arme und der Grazie in Haltung und Benehmen nicht satt sehen.

Auffallend war es, daß die englischen Historienmaler, die sonst gern an düsteren Stoffen vorübergehen, fast ausschließlich durch tragische Scenen vertreten waren. Bilder wie der Tod Eduards VI. von Andrew Gow, „Nicht blenden!" (die ergreifende Scene zwischen Prinz Arthur und Hubert) von William F. Yeames und das Martyrium der heil. Eulalia von Waterhouse überraschten ebensosehr durch die Solidität der Technik wie durch Tiefe und Ernst der Charakteristik. Durch gleiche, noch mehr entwickelte Vorzüge, vornehmlich durch Schmelz des Kolorits überwog die Flucht der heiligen Familie nach Ägypten von Frederik Goodall alle Bizarrerien der Präraffaeliten und ihres Anhangs, die auch bei uns nicht fehlen durften, ebenso wie sich Edward J. Poynters „Diadumene", eine nackte, aus dem Bade steigende Römerin, die sich eine Stirnbinde umlegt, als eine gediegenere Arbeit erwies als die nachgerade etwas flach werdenden antiken Genrebilder von Alma-Tadema.

Die englische Malerei gipfelt, ihrem Zuge nach Individualismus entsprechend, im Porträt. Es gab nicht wenige, welche die englischen Bildnisse geradezu als die Krone der Ausstellung bezeichneten, und in der That ließen sich zu dem von wahrhaft raffaelischem Glanze umflossenen Bildnis der Miß Grant von Hubert Herkomer, aus welchem uns nur das mühelos Gewordene in glücklichster Vollendung anschaute, und zu dem mit außerordentlicher Kühnheit, breit und kräftig hingeschriebenen Herrenporträt von W. W. Ouleß keine ebenbürtigen Seitenstücke finden. Nur die englische Abteilung selbst hatte einiges, das sich daneben behaupten konnte, so der alte Towerwächter und das Porträt des Herrn J. C. Hook von J. E. Millais und das geistvolle und lebensfrische Bildnis des Generals Wolseley von Frank Holl. Zu dieser freien, energischen, auf die ganze Wirkung gehenden Behandlung bildeten die Porträts von William Blake Richmond, die in mancher Beziehung an Tenner erinnerten, einen seltsamen Kontrast. Doch nötigte auch hier die subtile, bis zur Täuschung getriebene Nachbildung des menschlichen Auges volle Bewunderung ab.

Adolf Rosenberg.



Zeichnung Raffaels zur Anbetung der Könige. (Stockholm.)

Noch einmal das venezianiſche Skizzenbuch.

Mit Illuſtrationen.

„Chi disputa, allegando l'autorità, non adopera l'ingegno ma piuttosto la memoria."
Leonardo da Vinci.
(V. J. P. Richter, I, 332.)

Ich habe vor vier Jahren das Verſprechen abgelegt, nie wieder ein Wort über den Pintoricchio fallen zu laſſen (Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft V, 2, 178). Es erſchienen indeſſen in der Gazette des beaux-arts (1. September und 1. Oktober 1885) zwei Artikel, in denen meine Wenigkeit ſo barſch angefahren wird, daß ich beim Leſen dieſer unbarmherzigen Strafpredigt mich oft habe fragen müſſen: biſt du denn wirklich ein ſo abſcheulicher Böſewicht, ein ſo gewiſſenloſer „arroganter" Störenfried, wie die Gazette des beaux-arts dich dem Publikum darzuſtellen beliebt? Wäre der Artikelſchreiber der Gazette irgend ein beliebiger Michel oder Henri, nun da hätte ich ruhig meine Hände in die Taſchen geſteckt und die Cigarre fertig geraucht; allein das Ärgſte bei der Sache iſt, daß die zwei Artikel von niemand anderem unterzeichnet ſind als von Herrn Eugène Müntz, Bibliothécaire de l'école nationale de l'Académie des beaux-arts in Paris, dem weltbekannten Kunſthiſtoriker und glänzenden Schriftſteller, deſſen Raffaelbuch ſich in allen Boudoirs findet, und deſſen Urteile und Ausſprüche in ganz Europa von tauſenden und aber tauſenden ſüßer Frauenlippen wiederholt werden. Hat mich nun auf dieſer Welt das Lob oder der Tadel der Männer ſtets kalt gelaſſen, ſo muß ich offen geſtehen, daß es mir dagegen mein ganzes Leben lang ſehr am Herzen lag, beim ſchönen Geſchlecht gut angeſchrieben zu ſtehen. Will ich daher meinen durch die Strafpredigt des Herrn Bibliothekars angegriffenen guten Ruf ſchützen, ſo bleibt mir kein anderer Ausweg offen, da keiner meiner Freunde mich verteidigen wollte, als ſelbſt wieder zur leidigen Feder zu greifen, und einen Verſuch zu machen, meine vor ſechs Jahren leichtſinniger Weiſe öffentlich abgelegten Bekenntniſſe über die Autorſchaft der ſog. Raffaelzeichnungen in der Akademie von Venedig nochmals in Schutz zu nehmen und wo möglich aufrecht zu erhalten. Man wird hoffentlich die gefährliche Lage, in die mich die Artikel des Herrn Müntz gebracht, einſehen und mir daher verzeihen wollen, wenn ich das vor Jahren gegebene Verſprechen

Digitized by Google

auch mit dem beſten Willen nicht zu halten vermag. Welch feindlicher Dämon vermochte es doch, mich zu bereden, das Lermolieffbuch zu ſchreiben! Wie muß ich jetzt in dieſen meinen alten Tagen, wo man ſich ſo ſehr nach Ruhe und Frieden ſehnt, es bereuen, unnötiger Weiſe die Hand in ein ſo giftiges Weſpenneſt, wie leider das ſog. Raffaelſkizzenbuch geworden iſt, hineingeſteckt zu haben!

Nach den üblichen Komplimenten an die orthodoxen Glaubens- und Kampfgenoſſen und nach einem ſcharfen Seitenhieb auf die Ethnographie [1]) und zu Gunſten der Beeinfluſſungstheorie und der Äſthetik in der Kunſtgeſchichte (S. 186) beginnt der Herr Lauréat de l'Institut ſeinen Angriff gegen mich, indem er mit Nachdruck den ernſthaften, loyalen, auf der „legitimen" Fahrſtraße mit „anerkanntem Verfahren" ſich bewegenden und ſchon durch ſein öffentliches Amt befähigten Kunſtforſcher vom bloßen unverantwortlichen „Amateur" unterſchieden wiſſen will. Darf demnach das Leſepublikum dem erſteren ſtets und zu jeder Stunde vollen, unbedingten Glauben ſchenken, ſo müſſen dagegen die Schreibereien eines bloßen Amateurs mit dem größten Mißtrauen, wenn nicht ſogar mit Widerwillen, aufgenommen werden. Nun muß ich allerdings das Bekenntniß ablegen, daß ich ein bloßer Amateur bin, und dazu leider ein ſehr alter. Als Amateur konnte ich natürlich nicht umhin, die großen Künſtler, und ſomit auch den Raffael, in ihren Werken zu lieben und zu verehren, und ich beſuchte daher (ich geſtehe es mit Schamröte) gar fleißig die Kunſtſammlungen und Bildergalerien Europa's, um in denſelben nicht nur Genuß, ſondern auch Belehrung, was ja auch Genuß iſt, mir zu verſchaffen, — während Herr Eugène Müntz, der ja kein Amateur iſt, noch ſein mag, ſich inzwiſchen in den Archiven und Büchereien umzuſehen ſich angelegen ſein ließ. Meine freundlichen Leſer werden ſomit leicht begreifen, daß der Antagonismus zwiſchen dem Herrn Bibliothekar und dem Amateur kein zufälliger ſein kann, ſondern daß er, zu meinem großen Leidweſen, ein prinzipieller ſein muß.

Herr Müntz iſt nun vor allem ein Mann der Autorität, und als ſolcher ein erklärter Feind aller Freiheit in der Forſchung. [2]) Seinen Grundſätzen gemäß dürfen die Sentenzen und Bilderattributionen, die jahrhundertelang durch Tradition von einem Bibliothekar auf den andern verpflanzt wurden, von der widerwärtigen Kritik nicht mehr angetaſtet oder gar in Zweifel gezogen werden. Herr Müntz möchte die Kunſtgeſchichte in einen ruhigen Froſchteich verwandelt ſehen. Für ihn iſt die Tradition heilig, zumal wenn ſie ſich auf das venezianiſche ſog. Raffaelſkizzenbuch bezieht, das ja bereits im Jahre 1816 vom ſeligen Profeſſor Boſſi als ſolches erklärt wurde, und auf welcher Attribution das ganze Räſonnement des Herrn Müntz über Raffaels Jugenderziehung gegründet iſt. Hätte alſo der Störenfried Lermolieff recht geſehen und wären ſomit jene Federzeichnungen in Venedig nicht von Raffael, ſondern von einem anderen Meiſter, ſo würde Müntz's ſtolzes Raffaelſchiff, das bereits ſeit fünf Jahren mit ſo vollen Segeln dahinfährt, anfangen leck zu werden, und der Prachtbau, den er aus einem aus aller Herren Ländern mühſelig herbeigeſchleppten Material zuſammenſtoppelte, würde Gefahr laufen, mit Maſt und Segeln und

1) Schon vor bereits drei Jahrhunderten meinte jedoch ein Landsmann des Herrn Eugène Müntz, Michel Montaigne, daß: „par expérience nous touchons à la main, que la forme de nostre être dépend de l'air, du climat et du terroir où nous naissons, non seulement le teinct, la taille, la complexion et les contenences, mais encore les facultés de l'âme."

2) Auf einer Wand im Hauſe des Giovanni Santi, Raffaels Vater, in Urbino ſieht man noch heutzutage eine dorthin verſetzte ſehr überpinſelte Madonna mit dem Chriſtkind, welches Frescogemälde vor Zeiten dem Raffael ſelbſt, von der neueren Kritik jedoch mit mehr Sachkenntnis dem Vater Giovanni zugeſchrieben wird. Die Sentimentalität einiger neuerer Kunſtſchriftſteller, ganz im Widerſpruch mit der hiſtoriſchen Wahrſcheinlichkeit, hat im Profil der Madonna die Züge der Magia, der Mutter Raffaels, und im Geſichtchen des Chriſtkindchens die des etwa einjährigen Söhnleins Raffael erkennen wollen. Dieſe letztere Anſchauung wird nun auch von Herrn Müntz geteilt und in einer Anmerkung auf Seite 10 ſeines Raffaelbuches dazu bemerkt: Cette opinion est partagée par les juges les plus compétens (!!), notamment par M. M. Crowe et Cavalcaselle. Nun erlaube ich mir meinerſeits Herrn Müntz zu fragen: Kennen Sie ein Porträt der Magia, das uns zu einer ſolchen Deutung befähigen dürfte, und glauben Sie andererſeits nicht auch, daß der Vater Giovanni Santi ein viel zu frommer Katholik geweſen ſei, um eine ſolche Blasphemie ſich zu erlauben?

dem gesamten Mischvolk seiner Passagiere in den stummen Tiefen des Wassers für immer zu verschwinden. Sein Ingrimm gegen den „Amateur" ist also sehr begreiflich und verzeihlich. — Wenn nun Lermolieff in seiner radikalen Verwegenheit einzig und allein über jene venezianischen Federzeichnungen seine divergirende Ansicht ausgesprochen hätte, so dürfte allerdings seine Kompetenz als Kritiker derjenigen der anderen Kunstkritiker aus der klassischen Schule gegenüber von Herrn Müntz mit allem Fug und Recht in Zweifel gezogen werden. Da jedoch Lermolieff in den Galerien von München, Dresden und Berlin über so manches darin befindliche Hauptwerk anderer Meister Italiens Urteile gefällt, die mit denen von der Tradition überlieferten im grellsten Widerspruch standen, und da die Ansichten dieses radikalen „énergumène" nichts destoweniger schließlich doch von den gelehrten Herren Direktoren jener Galerien, zum Teil wenigstens, als richtig befunden und endlich, wenn auch mit sichtlichem Widerstreben, angenommen wurden [1]), so hätte, deucht mir, Herr Eugène Müntz in seiner Opposition doch etwas vorsichtiger verfahren und hätte mit einem weniger verächtlichen Ton dem „Amateur" alle Kompetenz, über Raffael auch mitreden und eine eigene Meinung haben zu dürfen, absprechen sollen. Etwas Bescheidenheit hat auf dieser Welt noch niemandem geschadet, selbst einem Lauréat de l'Institut nicht. — Nach diesen Prämissen hören wir nun vor allem die Argumentation des Herrn Bibliothekars, mit der er beweisen möchte, daß die „question de l'authenticité du Recueil de Venise définitivement, im Sinne der klassischen Schule, vidée" d. h. abgethan sei. (S. 200.)

I.

Die eigene „critique savante" (S. 186), die der französische Ästhetiker und Kunsthistoriker der „critique arrogante et paradoxale" des Lermolieff entgegenstellt, hat ihn vor allem gelehrt, daß die künstlerische Entwickelung Raffaels sehr „lentement" und auch sehr „laborieusement" vor sich ging [2]). Der junge Urbinate kam während seines Aufenthalts in Perugia (nach Müntz also vom Jahre 1500 bis zum Jahre 1504) nur mit großer Mühe (laborieusement) vom Fleck, indem er mit seinem „charmanten Bieneninstinkt" nach links und nach rechts auf Beute ausging (en butinant de droite et de gauche, S. 186), dabei aber noch immer Zeit fand, mitten unter seinen „tâtonnements" seinem Einfaltspinsel von Lehrer, Bernardino Betti, il Pintoricchio genannt, nicht nur die Skizzen, sondern sogar die Kartons zu seinen Frescobildern für die Dombibliothek von Siena anzufertigen. Ein Beweis nun dieser „umhertastenden, schwer vor sich gehenden" Entwickelung Raffaels ist für den Herrn Müntz vom Jahre 1885 [3]) die Einteilung seiner Manieren in eine umbrische, florentinische und römische. Die umbrische Manier Raffaels wurde ja von Vasari als „minuta, secca e di poco disegno" bezeichnet, also aufs Haar so, wie sie Herr Müntz brauchte, um die venezianischen Zeichnungen, von denen er auf Seite 187 eine facsimilirt uns zum besten giebt, dem jungen Santi zuerkennen zu können. Diese Zeichnungen in Venedig stammen nach ihm zum Teil aus den Jahren 1495—1500 (Seite 192), zum Teil aus den Jahren 1500—1506 — also aus der urbinatischen, aus der peruginischen und etwelche selbst aus der florentinischen Epoche Raffaels. Dieselben sind, wie Lermolieff behauptet, und zwar mit Zustimmung vieler Kunstschriftsteller von der klassischen Schule, sogar mit Zustimmung der Herren Crowe und Cavalcaselle und somit auch des Herrn Müntz, samt und sonders auf Papier von derselben Größe und Qualität und auch von ein und derselben Hand ausgeführt (S. 188). Während nun alle neuern orthodoxen Kunstkritiker, den Herrn Müntz

1) Soeben wird mir berichtet, daß sogar im Louvre die Zeichnungen Nr. 377 und 378 (Braun, 434 und 435), die bisher dem Tizian zugeschrieben wurden, auf den Vorschlag Lermolieffs hin dem G. Savoldo zurückerstattet wurden.

2) In der Ausgabe seines Raffaelbuches vom Jahre 1881 läßt Herr Müntz dagegen seinen Helden in den Jahren 1495—1505 Riesenfortschritte machen. „Pendant ce temps Raphael avait marché à pas de géant." (S. 124.) Wie erklärt sich diese plötzliche Sinnesänderung?

3) Vor 1881 hielten die Herren Crowe und Cavalcaselle die venezianischen Blätter für Originalzeichnungen Raffaels, nach 1881 wurden jene Originalzeichnungen plötzlich zu Kopien. Gerade so erging es auch Herrn Müntz.

Digitized by Google

vom Jahre 1881 an der Spitze, den Fußſtapfen ihrer Vorgänger Boſſi, Cicognara, Rumohr, Paſſavant und Selvatico zu folgen beliebten, und daher jene venezianiſchen Federzeichnungen als die Quinteſſenz des Raffaeliſchen Genius darzuſtellen und in den Himmel zu erheben kein Ende finden, erfrechte ſich der Amateur Lermolieff, alle jene Federzeichnungen, etwa 104 an der Zahl (mit Ausnahme zweier, Perini Nr. 66 und 82), ohne weiteres dem Urbinaten zu nehmen, um ſie dafür dem ſeit Vaſari allgemein als ein kümmerlicher Maler dargeſtellten Pintoricchio zuzuſchreiben. Dieſem wie vom Himmel herabgefallenen Urteilsſpruch, der eine heilloſe Verwirrung und großen Mißmut im Lager der patentirten Kunſtſchriftſteller hervorbrachte, folgten bald im geheimen zwar viele Kunſtjünger, öffentlich jedoch, ſoviel wenigſtens mir bekannt iſt, nur ſehr wenige, nämlich Marco Minghetti und Dr. Guſtavo Frizzoni in Italien, Profeſſor v. Lützow und Profeſſor Wickhoff in Wien und Dr. Koopmann in Kaſſel; während Herr Dr. Kahl, um keiner der ſtreitenden Parteien Recht zu geben und etwas ganz Apartes zu ſagen, jene Federzeichnungen einem anderen Urbinaten, nämlich dem Girolamo Genga, zuerkannt wiſſen möchte [1]).

Studium zu einem der heiligen drei Könige.
(Venezianiſches Skizzenbuch.)

II.

A. Ehe wir nun abermals zur Verteidigung unſerer Theſis und folglich unſerer Ehre ſchreiten, mögen diejenigen Leſer, die an der Löſung dieſer für die Kenntnis Raffaels hochwichtigen Frage Intereſſe nehmen, mir erlauben, die Sachlage nochmals mit wenigen Worten feſtzuſtellen. Im erſten Dezennium dieſes Jahrhunderts erwarb der verſtorbene Mailänder Maler Giuſeppe Boſſi von einer in Mailand lebenden Dame aus Parma an 100 Federzeichnungen, die nach dem Totaleindruck, welchen dieſelben auf ihn machten, ihm von Raffael herzurühren ſchienen, und die er denn auch, in den glücklichen Beſitz derſelben gelangt, ohne weiteres auf Raffael taufte: ein Wagnis, das bei einem leidenſchaftlichen Sammler, wie Boſſi es war, und bei der damaligen nicht eben ſehr leidenſchaftlichen und daher ziemlich oberflächlichen Kenntnis der Zeichnungen aus der Jugendzeit Raffaels uns durchaus nicht wundern darf. Geſchah dies nicht auch mit gar vielen anderen Zeichnungen anderer Privatſammler, welche, da ſie eben auch ein ſog. Raffaelleskes Ausſehen hatten (S. 194), ſpäter in die öffentlichen Sammlungen Europa's unter dem von ihren ehemaligen Beſitzern ihnen oktroyirten Namen Raffael gelangten, und welche dann ſpäter von einer gewiſſenhafteren und einſichts-

1) Herr Dr. Kahl ſcheint mir in dieſem ſeinem Urteil mehr dem Ohr als dem Auge getraut und ungefähr folgendermaßen räſonnirt zu haben. G. Genga war, nach Vaſari, Schüler ſowohl des Luca Signorelli als auch des P. Perugino, und alldieweil unter dieſen Zeichnungen in Venedig etliche an den Signorelli, andere wieder an den Perugino erinnern, ſo dürfen wir ſie folglich getroſt dem Genga zuſchreiben, welcher ja Schüler von beiden Meiſtern war. Hätte jedoch der Herr Doktor, bevor er dieſes Facit zog, ſich einige der anerkannten Zeichnungen des Genga, z. B. die ſchöne Rötelzeichnung im Louvre (Katalog Reiſet, Nr. 217, Braun, Nr. 223) genau angeſehen, ſo würde er ſchwerlich zu einem ſo wunderlichen Reſultate ſeiner mühevollen Studien in Venedig gekommen ſein. Überhaupt iſt die Löſung ſo ſchwieriger Fragen nicht die Sache von Neulingen in der Kunſtwiſſenſchaft; iſt doch das Studium der Zeichnungen eines der ſchwierigſten und erfordert es daher viele Jahre ernſter und anhaltender Prüfung.

Digitized by Google

volleren Kritik dem Urbinaten wieder genommen wurden, um ſie, ſei es dem Perugino (Berlin), ſei es dem Timoteo Viti (Oxford), ſei es dem Sodoma (Albertina) u. ſ. ſ. zurückzuerſtatten? Und hat nicht etwa Herr Müntz ſelbſt in der zweiten Auflage ſeines Raffaelbuches mehrere ſolcher von ihm in der erſten Auflage dem Raffael zugerechneten Zeichnungen, z. B. auch die Heilige des Timoteo Viti (S. 239), aus ſeinem Prachtband verbannen müſſen, weil ihm in der Zwiſchenzeit wird zu Ohren gekommen ſein, daß die neuere Kritik ſolche Zeichnungen nicht mehr als von der Hand Raffaels anſehe? Ja, Herr Müntz begnügte ſich nicht nur mit dieſer ihn ehrenden Palinodie, ſondern that, da er den Mut der eigenen Meinung verloren hatte, noch einen anderen Schritt rückwärts, indem er, wie geſagt, in der zweiten Auflage ſeines Raffaelbuches vom Jahre 1885 die venezianiſchen Blätter, die ihm in der erſten Auflage vom Jahre 1881 noch für Originalzeichnungen galten,

Zeichnung Raffaels zum Traum des Ritters. London.

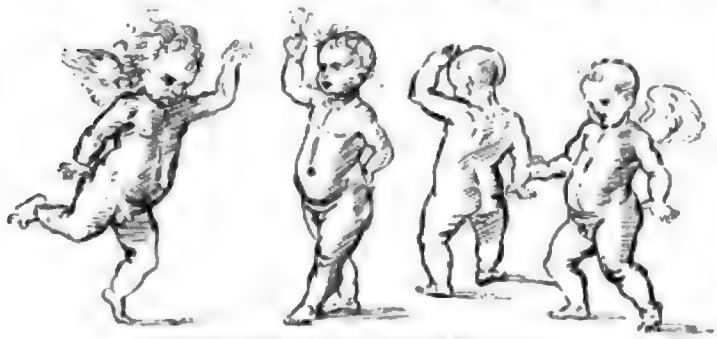
uns nun als Kopien präſentirte, die Raffael nach Zeichnungen ſei es des verhaßten Pintoricchio, ſei es des P. Perugino, oder des L. Signorelli, des A. Mantegna, oder auch nach der Antike, zum eigenen Studium angefertigt hätte. Wie läßt ſich dieſes von ihm vorgeſchlagene „Amendement“ erklären? Dürfte vielleicht der „énergumène“ Lermolieff zu dieſer plötzlichen Sinnesänderung des Herrn Müntz nicht auch ſein Scherflein beigetragen haben?

B. Hören wir nun die Beweisgründe, die Herr Eugène Müntz zur Aufrechthaltung dieſer ſeiner Anſicht, daß nämlich die Zeichnungen in Venedig, ſowohl die Kopien als auch die Originale, alle dem Raffael angehören, anzuführen für gut findet.

Die Authentizität aller dieſer Federzeichnungen, ſagt er, ergiebt ſich ſchon aus dem Umſtande, daß darunter mehrere ſich befinden, welche Anſichten der Stadt Urbino und deren Umgebung (?), andere wieder, welche Kopien nach den „berühmten Männern“ des Juſtus von Gent im Bibliotheksſaale des Schloſſes von Urbino ſind; ferner etliche die, ſei es Zeichnungen des Leonardo da Vinci, ſei es des Signorelli oder auch der Antike nachgebildet

Digitized by Google

wurden, und zwei, die als Kopien nach dem berühmten Stiche des A. Mantegna ſich erweiſen. Nun ſei es meinerſeits erlaubt, Herrn Müntz zu fragen: Könnte denn Pintoricchio nicht ebenſogut wie Raffael oder wie irgend ein anderer Künſtler jener Zeit ſolche Zeichnungen der Stadtanſicht von Urbino oder Kopien nach den berühmten Männern im Bibliothekſaale des Schloſſes von Federico da Montefeltro gemacht haben? Über dieſe meine Zumutung wird aber, wie ich ſehe, Herr Müntz ganz ärgerlich, und er entgegnet mir daher mit ſichtlicher Gemütsbewegung: mais Pintoricchio n'est pas allé à Urbin (Pintoricchio iſt ja nicht nach Urbino gegangen); mais il ne s'est pas inspiré (!) de Mantegna (er hat ſich ja nicht an Mantegna inſpirirt); mais il n'a pas imité Léonard, mais il n'a pas étudié l'antique (er hat nicht den Leonardo nachgeahmt, er hat nicht die Antike ſtudirt)! Fürwahr eine gar herrliche Beweisführung! Man meinte es hier eher mit einem Polizeikommiſſär als mit dem bibliothécaire de l'école nationale de l'académie des beaux-arts zu thun zu haben. Wer denn, ums Himmelswillen, hat dem Herrn Müntz zu wiſſen gethan, daß Pintoricchio nie in ſeinem Leben, wie ja ſo viele andere ſeiner Kunſtgenoſſen, von Perugia aus nach dem eben nicht ſehr entfernten Urbino gewandert ſei? Wer hat ferner dem Herrn Bibliothekar ins Ohr geflüſtert, daß Pintoricchio nicht auch den berühmten Stich des Mantegna oder Zeichnungen Leonardo's oder antike Statuen zur eigenen Belehrung habe kopiren dürfen? Sollte ein ſolches Vorrecht, Herrn Müntz zu Gefallen, einzig und allein ſeinem Helden Raffael vorbehalten geweſen ſein? Wo hat er das ſchriftliche Dokument aufgefunden, das ihn zu einer ſo abſoluten Erklärung berechtigte? Jeder kunſtverſtändige Mann, der die Landſchaftszeichnungen oder die „berühmten Männer" des Bibliothekſaales von Urbino mit den echten Zeichnungen Raffaels aus jenen Jahren 1500—1504, wie z. B. dem Karton zum „Traum eines Ritters" (London), der Federzeichnung zum heil. Georg in Paris (Uffizien), der Skizze zur Madonna Anſidei (Frankfurt), zuſammenſtellt, wird doch zweifelsohne beim erſten Blick erkennen, daß die Federzeichnungen der venezianiſchen Sammlung einer routinirten Feder, jene Raffaels dagegen einer viel jugendlicheren, auch viel feineren Hand angehören. Und daß



Tanzende Kinder. (Venezianiſches Skizzenbuch.)

Madonna mit dem Chriſtuskind, Zeichnung von Raffael. (Oxford.)

Digitized by Google

alle Federzeichnungen in Venedig nicht der frischen, noch etwas zaghaften Hand eines Jünglings, sondern der schon handwerksmäßig fertigen eines viel beschäftigten Meisters zukommen, dies hat, meinte ich, schon Anton Springer mit genügender Schärfe und mit vollem Recht hervorgehoben. Es ist wahr, Herr Müntz ist in diesem Punkte nicht der Ansicht Springers, sondern er hat es vorgezogen, wieder seinen Autoritäten Crowe und Cavalcaselle zu folgen; ja, er möchte sogar einige jener Zeichnungen in Venedig dem zwölfjährigen Raffael zuschreiben, sie also ins Jahr 1495 versetzen (S. 192). In diesem Jahre war jedoch Raffael noch nicht in Perugia, sondern in Urbino, selbst nach Müntz's Geständnis; die venezianischen Zeichnungen tragen jedoch samt und sonders den Charakter der Peruginischen Schule; dadurch käme also Herr Müntz in Widerspruch mit sich selbst. Wie reimt sich das?

Boëtius. (Venezianisches Skizzenbuch.)

Herr Müntz giebt zwar zu, daß den venezianischen Federzeichnungen der „accent" und die „distinction" abgehe; sie seien traces d'une plume tantôt trop facile, tantôt trop banale (bisher hatte kein Kunstforscher noch dem Raffael, zumal dem jungen, Banalität vorzuwerfen sich getraut), tantôt trop rude et trop raboteuse. Man finde ferner selten in jenen Zeichnungen die Reinheit der Linien und jene Gemütsbewegung (émotion), die die Zeichnungen des Urbinaten von dessen florentinischer Manier auszeichnen. Man müsse jedoch bedenken, fügt er hinzu, daß jene venezianischen Zeichnungen fast alle mit der Feder und auf rauhem Papier ausgeführt seien, während die anderen Zeichnungen aus der Jugend Raffaels, die man den venezianischen entgegenzustellen beliebt, auf grundirtem Papier und überdies mit dem Silberstift oder aber mit der Schwarzkreide ausgeführt seien. Eine — wie soll ich sagen — naivere Beweisführung hätte Herr Müntz wahrlich nicht ausfindig machen können; als ob die Verschiedenheit in der Auffassung, in der Darstellung der Formen, in der Bildung der Falten u. s. w. von der Kreide, von der Feder oder vom Papier abhingen!! Steckt etwa in einer Zeichnung eines Meisters, wie Raffael, nicht immer seine ganze Individualität? — Doch selbst diese sehr unschuldige Beweisführung zugegeben, so bitten wir unsererseits jeden unbefangenen Kunstfreund, die von Raffael in seiner Jugendzeit mit der Feder und auf weißem, nicht grundirtem Papier ausgeführten Zeichnungen mit denen in Venedig vergleichen zu wollen, z. B. die Zeichnung zum „Traum eines Ritters" (London); die kleine „Madonna mit dem Christuskind" (Br. Nr. 10) in Oxford; die Zeichnungen zu den Predellenbildchen in der Vatikanischen Sammlung (Louvre, Br. 266;

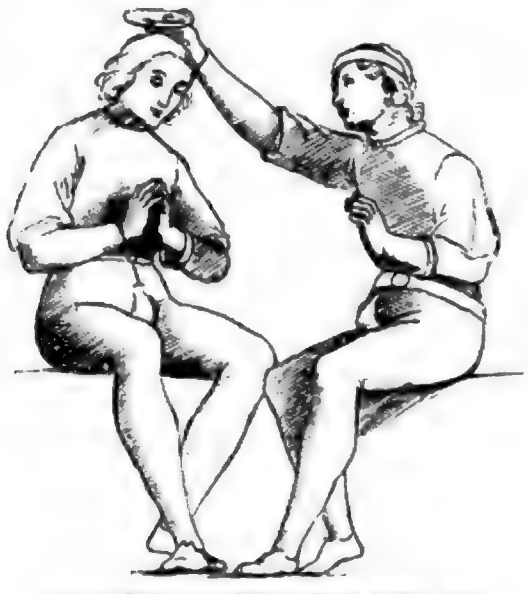
Digitized by Google

Oxford, Br. 5) und die der „Anbetung der Könige“ (Stockholm), welch letztere Zeichnung Herr Müntz auf Seite 197 ſeines Raffaelbuches unklugerweiſe uns faſſimilirt vor die Augen ſtellt. Außer dieſen Federzeichnungen auf rauhem, nicht grundirtem Papier, bietet Herr Müntz, und zwar ebenfalls in ſeinem Raffaelbuch vom Jahre 1881 (S. 65) dem Kunſtfreunde eine andere Federzeichnung als Echantillon von Raffaels umbriſcher Manier — und auf Seite 178 ebenfalls eine Federzeichnung, und zwar eine aus des Urbinaten florentiniſcher Manier. Die erſtere dieſer zwei „herrlichen“ Federzeichnungen befindet ſich in der Liller Sammlung und ſtellt zwei ſitzende Knaben dar, von denen der eine dem andern eine Art Teller über den Kopf hält. Es ſoll dies eine Studie ſein zu Raffaels bekanntem Bilde im Vatikan: „Die Krönung Mariä“. Die letztere iſt im Beſitze der Sammlung von Oxford und ſtellt die ſitzende Madonna dar, die das auf ihrem linken Knie ſtehende Chriſtkind in den Armen hält. Herr Müntz nennt dieſe Zeichnung ein „beau dessin“. Würde nun mein eminenter Herr Gegner auf Seite 186 mir nicht auch den Vorwurf gemacht haben, die ganz eigentümliche Organiſation Raffaels nicht zu begreifen („c'est peu connaître cette organisation à part“ etc.), ſo hätte ich mir bei dieſer Gelegenheit erlaubt, ihm zu bemerken, daß dieſe zwei Federzeichnungen, die er mit ganz beſonderer Vorliebe aus der Maſſe der echten Raffaelzeichnungen herauszuwählen für gut fand, mir ſchon vor bereits 20 Jahren, als ich noch gewohnt war, die Kunſtwerke bloß nach dem Totaleindruck zu beurteilen, als rohe, ungeſchickte Durchpauſungen erſchienen waren. Und ich kann es daher kaum begreifen, wie ein Kunſthiſtoriker und Äſthetiker zugleich von der Weltſtellung des Herrn Müntz ſolche Banalitäten ſeinem Helden Raffael zuſchreiben konnte!

Lermolieff.

Studie zu einer Madonna (Kopie). Oxford.

(Schluß folgt).



Sogen. „Studie“ zur Krönung Mariä (Kopie). Lille

Digitized by Google

Scema novum.

Studien zur Baugeſchichte des Mittelalters.

Von J. Reimers.

II.

Der Spitzbogen.

(Schluß.)

Das Tonnengewölbe, dieſe einfachſte Art der gewölbten Decke, hatte beſonders im Süden Anwendung gefunden, hier war das Bedürfnis nach Lichtöffnungen nicht ſo dringend wie im Norden, wo man deshalb mit Vorliebe das Kreuzgewölbe verwendete. Der ſtruktive Gedanke, welcher das Tonnengewölbe ſpitzbogig geſtaltete, hatte ſich auch bei Kuppelbauten (St. Croix in Montmajour ꝛc.) und ebenfalls beim Kreuzgewölbe aus Bruchſteinen geltend gemacht; aber weder das Tonnengewölbe noch auch die Kuppel, ſondern das Kreuzgewölbe war diejenige Gewölbeform, welche auf die Dauer dem Bedürfniſſe entſprechen konnte und modulationsfähig genug war, den Fortſchritten der Technik ſich anzubequemen.

Das der römiſchen Technik entnommene Kreuzgewölbe, die Durchdringung zweier Tonnen, mußte manche Wandlung erfahren, bevor es zum gotiſchen Kreuzgewölbe ſich ausgeſtaltet hatte. Dieſe Wandlung beginnt damit, daß man ſich nicht mehr an die quadratiſche Grundform der Joche bindet, ſondern je nach Bedarf oblonge Geſtalt verwendet. Die nächſte Folge dieſer Verwendung des oblongen Gewölbejoches war, daß die Halbkreisbögen über den Langſeiten höher wurden als über den Schmalſeiten und daß die Diagonalbögen im Scheitel, bei gleichen Höhen auf noch größere Längen ſich der Horizontalen näherten als bei quadratiſchem Grundriß. Die ungleichen Scheitelhöhen der Rundbögen konnte man nun auf verſchiedene Weiſe ausgleichen. Entweder man ſtelzte die Bögen der Schmalſeiten um ſoviel als nötig war, oder aber man verwendete ſtatt der Rundbogen eine halbe Ellipſe (ſiehe Fig. 7). Wie ſchon vorher nachgewieſen wurde, legte man auf dieſe gleichen Scheitelhöhen ſehr geringen Wert, weil ja dieſe Bögen nicht in einer Flucht lagen und ſomit auch nicht unſchön wirken konnten. Dort wo man gleiche Scheitelhöhen erſtrebte, hatte es einen praktiſchen Zweck, wenn man z. B. einen Fußboden über den Gewölben anlegen wollte, wie über den Gewölben der Seitenſchiffe; in ſolchen Fällen würde naturgemäß durch die ungleichen Höhen die Anlage des Fußbodens erſchwert worden ſein.

Dort, wo überhöhte Rundbögen vorkamen, iſt es für gewöhnlich geſchehen bei ſolchen, die in einer Flucht lagen, wie bei Arkadenbögen, um eine optiſch günſtige Wirkung zu erzielen, weil ein nicht geſtelzter Rundbogen von unten geſehen gedrückt erſcheint. In der Gothardkapelle in Mainz hat man eine halbe Ellipſe verwendet, weil die zwei Arkadenöffnungen von ungleicher Breite ſind, um das Unſchöne zweier nebeneinander befindlicher Bögen von ungleicher Scheitelhöhe zu vermeiden. Aber auch ein zweiter Grund läßt ſich hier denken; die Kapelle hat zwei Geſchoſſe; es wäre daher für die Anlage des Fußbodens des oberen Geſchoſſes ungünſtig geweſen, wenn man vom Gewölbeſcheitel die Kappen nach dem niedrigeren Bogenſcheitel hätte fallen laſſen müſſen. Dieſe halben Ellipſen ſind naturgemäß im Mittelalter ſehr wenig angewendet; einmal boten ſie keinen ſchönen Anblick, dann aber auch war die techniſche Ausführung dadurch erſchwert, weil die Kurve jedes Steines einen anderen Krümmungshalbmeſſer hat, während der Halbkreisbogen aus einem Radius, welcher für ſämtliche Bogenſteine

Digitized by Google

gilt, konſtruirt iſt. Für einen elliptiſchen Bogen muß für jeden Stein eine beſondere Schablone gefertigt werden, während für den Halbkreisbogen eine Schablone ausreicht.

Eine weitere Möglichkeit, bei oblongem Gewölbejoche gleiche Scheitelhöhen zu erzielen, war die, daß man den Kämpfer der größeren Bögen tiefer legte als die der kleineren. Dieſes Mittel konnte beſonders da eintreten, wo der Baumeiſter an eine beſtimmte Höhe gebunden war. So iſt es geſchehen in der Vorhalle des Domes zu Speier, weil darüber ein Fußboden liegt.[1]) — Aus dem Geſagten ergiebt ſich zur Genüge, daß weder das Beſtreben gleiche Bogenſcheitel, noch auch geringeren Seitenſchub zu erzielen, die Veranlaſſung gegeben haben kann,

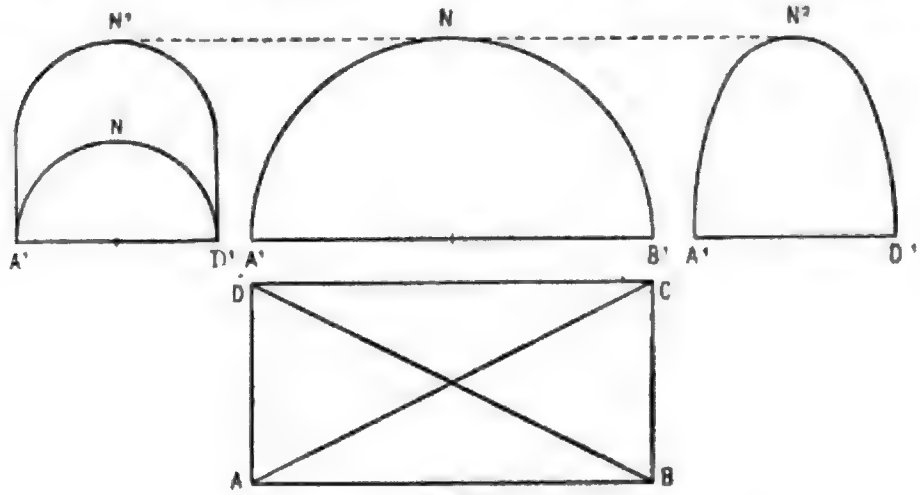


Fig. 7.

den Rundbogen aufzugeben und den Spitzbogen an ſeine Stelle zu ſetzen. Folgende graphiſche Zuſammenſtellung (Fig. 7) möge die Richtigkeit des vorher Entwickelten weiter unterſtützen. Über den Seiten A B und A D des oblongen Gewölbejoches A B C D erheben ſich die Halbkreisbogen A^1B^1N und A^1D^1N. Soll nun der Scheitel N in die Höhe des Scheitels

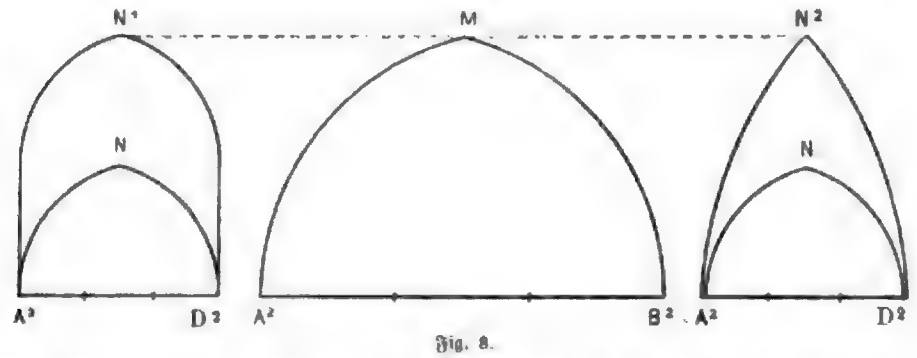


Fig. 8.

der großen Seite gebracht werden, nach N, dann muß der Bogen entweder wie $A^1D^1N^1$ geſtelzt, oder aber als halbe Ellipſe wie $A^1D^1N^2$ konſtruirt werden. Von letzterer Form, die faſt gar keine Verwendung gefunden hat, kann hier Abſtand genommen werden. — Die Stelzung der Rundbögen, ſo iſt die Meinung, habe man als unſchön bald aufgegeben und ſtatt deſſen den Spitzbogen erwählt, um gleiche Scheitelhöhen zu erzielen. Mit dem Spitzbogen würde ſich die Sache ſo geſtaltet haben. Es ſei hier wiederholt darauf hingewieſen, daß das 12. und 13. Jahrhundert faſt durchweg einen Spitzbogen verwendet, deſſen Krümmungshalbmeſſer $^2/_3$ der Spannweite betragen. Es würde danach über der Langſeite desſelben Joches A^2B^2 (Fig. 8) der Spitzbogen A^2B^2M und über der Schmalſeite A^2D^2 der Bogen A^2D^2N entſtehen. Um nun in die gleiche Scheitelhöhe M des großen Bogens kommen zu können, nach

1) Über dieſe jetzt nicht mehr ſichtbare Anlage berichtet Eſſenwein, Jahrb. der k. k. Central-Comm. 1858, S. 1—104. Die Entwickelung der Pfeiler und Gewölbeſyſteme ꝛc.

Digitized by Google

N^2, müßte man den Bogen lanzettförmig machen $A^2D^2N^2$. — Hier iſt jetzt die Frage erlaubt, was war äſthetiſch befriedigender, wenn man den Rundbogen beibehielt und denſelben über der Schmalſeite ſtelzte, oder wenn man den lanzettförmigen Spitzbogen wählte über der Schmalſeite? Doch wohl die Anwendung des geſtelzten Rundbogens. Dazu kommt, daß man im 12. und 13. Jahrhundert nie einen ſolchen lanzettförmigen Spitzbogen anwendete, ſondern immer den $^2/_3$ Bogen konſtruirte, auch über den Schmalſeiten. Wollte man nun aber durchweg den $^2/_3$ Bogen verwenden, ſowohl über der Langſeite als über der Schmalſeite, dann war man eben gezwungen, den Spitzbogen über der Schmalſeite A^2D^2N zum Bogen $A^2D^2N^1$ zu ſtelzen. Dazu aber brauchte man den Spitzbogen nicht, denn bei Verwendung von Rundbögen iſt doch gewiß der geſtelzte Rundbogen nicht in höherem Grade unſchön, als der geſtelzte Spitzbogen im Spitzbogenſyſtem.

Wie wenig mehr Seitenſchub ein Rundbogen ausübt, als ein $^2/_3$ Spitzbogen über derſelben Spannweite, iſt in Fig. 3 gezeigt. Es kann demnach als Reſultat der vorausgegangenen Erwägungen Folgendes feſtgeſtellt werden. Die Baumeiſter des 11. und 12. Jahrhunderts fühlten kein Bedürfnis, beſondere Experimente zu machen, um den Rundbogen der Gewölbejoche gleiche Scheitelhöhen zu geben, da ungleiche Höhen dieſer Bögen vom Beſchauer nicht als unſchön empfunden werden, weil dieſelben nicht in einer Flucht liegen und das Auge nicht zum Vergleichen herausfordern. Gleiche Scheitelhöhen werden mit beſonderen Mitteln erſtrebt, durch Stelzung oder durch halbe Ellipſen, wenn die nebeneinanderliegenden Felder ungleiche Breiten haben, wie in St. Benoit ſur Loire und in der St. Gothardkapelle in Mainz. Die Stelzung der Rundbögen geſchieht gewöhnlich deshalb, um eine optiſch günſtige Wirkung zu erzielen, um den Rundbogen von unten geſehen nicht gedrückt erſcheinen zu laſſen. Der Spitzbogen tritt im ſüdlichen Frankreich zu Anfang des 11. Jahrhunderts auf, wahrſcheinlich aus Sicilien oder Süditalien importirt, und wird aufgenommen als techniſche Erleichterung für die Ausführung der Scheitel der Bruchſteingewölbe. Es iſt alſo der Spitzbogen weder durch das Beſtreben, gleiche Scheitelhöhen zu erlangen, noch auch durch das Bedürfnis, den Seitenſchub zu verringern, dem Organismus der mittelalterlichen Baukunſt eingefügt worden.

Es bleibt jetzt zu unterſuchen, welches denn die Urſachen ſein konnten, durch welche die mittelalterlichen Baumeiſter veranlaßt werden mußten, den Rundbogen aufzugeben und dafür den Spitzbogen zu adoptiren. Nur zwingende Gründe konnten zum Aufgeben einer durch lange Jahrhunderte gewohnten Bogenform führen, und die durch Erfahrung gewonnene Erkenntnis, daß unter Umſtänden keine der bisher verwendeten Bogenformen den an ſie geſtellten Anforderungen Genüge leiſte, daß nur der Spitzbogen dort ausreiche, wo die anderen Bogenformen den Dienſt verſagen, konnte denſelben ſo allgemein zur Herrſchaft gelangen laſſen, wie es in der That ſeit dem Ende des 12. Jahrhunderts geſchehen iſt. — Dieſer Fall, welcher die Unzulänglichkeit des Rundbogens zu Tage treten ließ, mußte jedesmal eintreten, wenn eine Einzellaſt auf den Scheitel eines Bogens wirkte. Solche Scheitelbelaſtungen konnten aber in mancherlei Geſtalt auftreten. Zuerſt und zumeiſt war es wohl Dachlaſt, durch welche Rundbögen deformirt wurden. Die frühmittelalterlichen Bauten im ſüdlichen Frankreich und in Italien, wie auch vereinzelte Fälle im nördlichen Frankreich zeigen, wie man die Dachdeckung direkt auf die Gewölbe legte. Man hat nicht nur die aus anderen Gründen vorhandenen Gewölbe als vollkommenes Auflager für die Dachdeckung benutzt, weil ſie nun doch einmal vorhanden waren, ſondern man richtete in der altchriſtlichen Kunſt ſchon die Gewölbe der Seitenſchiffe nach dem Dache ein, wie Sta. Maria Maggiore zu Nocera zeigt.

Dieſer ſtruktive Gedanke, der die Steindecke zugleich zum Träger der Deckung macht, ſetzt ſich fort bis ins frühe Mittelalter, zeigt ſich in Frankreich im Süden im 10. und 11., im Norden noch im 12. Jahrhundert, ein ſtruktiver Gedanke, welcher nur bei den im ſüdlichen Klima möglichen flachen Dächern ſeine Berechtigung gewinnen konnte. Dieſer innige Zuſammenhang zwiſchen Decke und Dach wurde naturgemäß auch dann noch nicht aufgegeben, als man über den Gewölben einen Dachſtuhl konſtruirte, und man benutzte, beſonders bei größeren Spannweiten, Bögen und Gewölbe als Subſtruktion für die Stützen des Daches. Die Scheu, welche die heutige Baukunſt hat, ſolche Stützen auf Bögen zu ſtellen, kannte man

Digitized by Google

im 11. und 12. Jahrhundert gewiß noch nicht; erſt die Erfahrung mußte lehren, daß man ſolche Belaſtungen der Gewölbe nach Möglichkeit vermeiden ſoll. Sehr bald wurden die Baumeiſter belehrt, daß Rundbögen, welche auf ihrem Scheitel eine Stuhlſäule trugen, deformirt wurden. Sie verwandten daher naturgemäß den Spitzbogen, von dem ſie ſchon im Bruchſtein-Tonnengewölbe die Erfahrung gemacht hatten, daß derſelbe im Scheitel ſtabiler iſt, als ein Halbkreisbogen, und ſie machten die Erfahrung, daß der Spitzbogen gewährt, was der Rundbogen verſagt. Daß uns ſolche Vorgänge in den Chroniken und Bauberichten nicht überliefert ſind, darf nicht Wunder nehmen. Damals iſt ſolchen einfachen Vorgängen ebenſowenig Bedeutung beigemeſſen worden wie heute; ſolche kleine Mißerfolge bei Bauausführungen wurden hingenommen wie ungünſtiges Wetter, dem Schaden wurde durch beſſere Vorrichtung abgeholfen, ohne daß darüber ein großes Protokoll geführt wurde, ja es müßte eine ganz merkwürdige Veranlaſſung geweſen ſein, durch welche ein ſo einfacher Vorgang der Nachwelt überliefert wäre. Wenn daher von Einſtürzen ganzer Gewölbe berichtet wird, ſo kann dasſelbe ebenſowohl durch Dachdruck auf rundbogige Gewölbeſcheitel bewirkt ſein, wie durch Feuersbrunſt oder ähnliche zerſtörende Ereigniſſe. Da nun litterariſche Zeugniſſe für ſolche Vorgänge nicht bekannt ſind, ſo müſſen dafür monumentale Belege an ihre Stelle treten. Aber auch dieſe ſind nicht ſehr zahlreich, weil die meiſten Dächer neueren Datums ſind und aus einer Zeit ſtammen, in der man es nach Möglichkeit vermied, Gewölbe durch Dachdruck zu belaſten. Wenn aber nichtsdeſtoweniger heute mittelalterliche Bauten gefunden werden, deren Bögen und Gewölbe als Subſtruktionen für die Dachkonſtruktion benutzt ſind, ſo darf mit Recht angenommen werden, daß in früheren Jahrhunderten, in denen man noch weit naiver konſtruirte, auch noch weit öfter Dachſäulen auf Gewölbe geſtellt worden ſind. Ein beredtes Zeugnis dafür iſt das Sommerrefektorium oder das Rebenthal des Ciſterzienſerkloſters Maulbronn (Fig. 9). Durch eine Säulenreihe der Länge nach in zwei Hälften geteilt, zeigt der Bau in den Quergurten den Spitzbogen, während die Längsgurten ſehr hochgeſtelzte Rundbogen ſind. Alle übrigen Bögen der Fenſter und Thüren ſind ebenfalls halbkreisförmig. Auf den Scheiteln der Quergurten ſtehen die Dachſäulen, was die Anwendung der Spitzenbögen zur Genüge erklärt. Das Dach von etwa 102 Fuß Länge, 48 Fuß Spannweite und 37 Fuß Sparrenlänge überträgt ſeine gewaltige Laſt durch die Stuhlſäulen auf die Scheitel der Quergurten, eine Scheitellaſt, welche einen Rundbogen zweifellos deformirt haben würde.

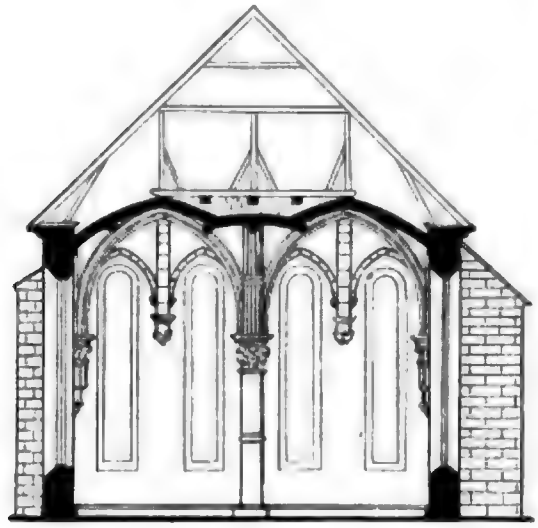


Fig. 9. Maulbronn.

Ganz dieſelbe Erſcheinung zeigt die Kirche Melverode bei Braunſchweig,[1]) auch hier ſind allein die Bögen ſpitzbögig, welche auf ihren Scheiteln Einzellaſt durch die Dachſtützen empfangen. Eine Reihe anderer mittelalterlicher Bauwerke liefern den weiteren Nachweis, daß ihre Baumeiſter es unbedenklich fanden, auch die Gewölbe mit der Dachkonſtruktion in Verbindung zu bringen. Die Seitenſchiffe der Kathedrale von Gent, St. Quirin zu Neuß, St. Ulrich und die Kathedrale in Regensburg, die Ciſterzienſerabtei Loccum und viele andere Bauten zeugen für die Richtigkeit des Geſagten.

Über eine Zerſtörung und ſpätere Erneuerung der charakteriſtiſchen Dächer von Maulbronn und Melverode weiß die Überlieferung nichts. Von der Kirche zu Melverode wird berichtet, daß dieſelbe in verheerenden Kriegen allein verſchont geblieben ſei, während das Dorf und die umliegenden Ortſchaften eingeäſchert wurden.

1) Baudenkmale Niederſachſens. Hannover 1863. Blatt 133, Fig. 2.

Digitized by Google

Ebenſo weiß die Geſchichte von einer Zerſtörung des Sommerrefektoriums in Maulbronn nichts zu melden. Die Chronik berichtet, daß in Maulbronn 1446 der Boden des Oratoriums, 1480 die Kapelle am Thor und 1510 der Chor erneuert ſei. Die Regeſten der Ciſterzienſerabtei Maulbronn wiſſen noch von anderen Beſchädigungen zu berichten, enthalten aber nichts, aus dem entnommen werden könnte, daß das Nebenthal auch nur teilweiſe Schaden genommen habe. Wäre nun das Dach zu irgend einer Zeit zerſtört und ſpäter erneuert, ſo würde das gewiß nicht vom Chroniſten mit Stillſchweigen übergangen worden ſein. Angenommen aber auch, die erwähnten Dächer von Maulbronn und Melverode wären nicht alt, gehörten vielleicht dem Ausgange des Mittelalters an, ſo würde das an der Thatſache nichts ändern, daß man ſich bewußt war, daß nur der Spitzbogen eine ſolche Einzellaſt auf dem Scheitel zu tragen vermag.

Eine andere Art der Scheitelbelaſtung tritt in St. Martin zu Laon auf. An die öſtliche Wand der je mit zwei Kreuzgewölben überdeckten Querſchifffflügel legen ſich je drei Kapellen, ſodaß der Strebepfeiler a (Fig. 10), welcher den Seitenſchub des mittleren Gurtbogens des Kreuzflügelgewölbes aufnimmt, auf der Mittel- und Fenſteraxe der mittleren Kapelle ſich befindet. Um nun auch dieſer Mittelaxe in der Oberwand ein Fenſter zu ermöglichen, führte man die unteren Strebepfeiler oben in einem Spitzbogen zuſammen, welcher ſo das obere Fenſter umſchließt und auf ſeinem Scheitel den Strebepfeiler a trägt.

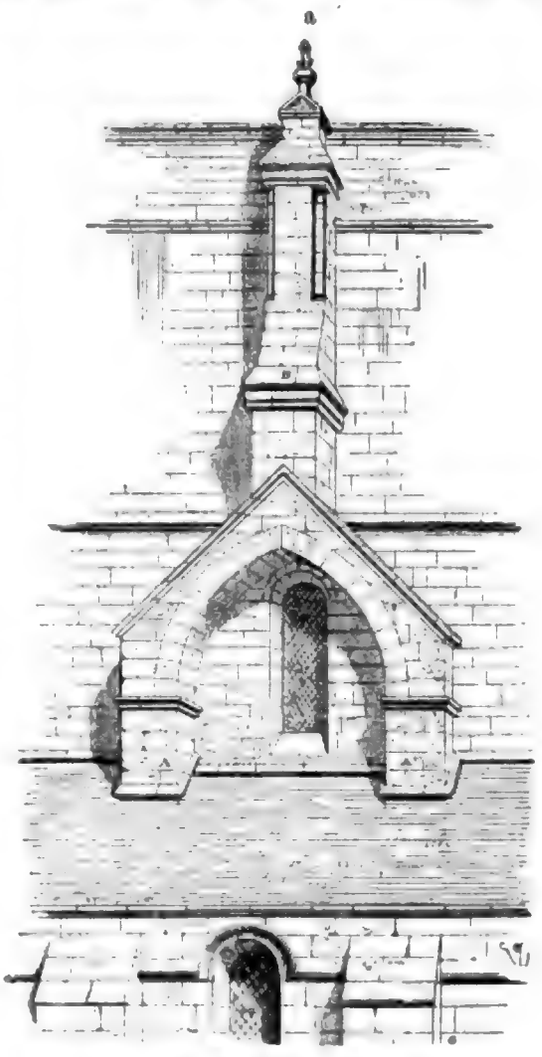


Fig. 10. St. Martin zu Laon.

Die Fenſter ſind rundbogig, der ſie umſchließende Bogen iſt ein Spitzbogen, ein jeden Widerſpruch ausſchließendes Zeugnis davon, daß der Baumeiſter ſich bewußt war, daß der Strebepfeiler einen Rundbogen zerſtören würde, daß nur mit einem Spitzbogen eine geſchickte Löſung der vorhandenen Schwierigkeit möglich war. Andere Möglichkeiten lagen im eigentlichen Gewölbe ſelbſt. Bei ſteigenden Kappen, beſonders aber bei dem in der Übergangszeit beliebten ſechsteiligen Gewölbe, erhalten die Seitenbögen einen ſolchen Scheiteldruck von der Rippe, welchem nur ein Spitzbogen zu widerſtehen vermag. In St. Pierre in Saumur [1]), in N. D. und St. Baſil in Etampes, St. Etienne in Auxerres und an vielen anderen Monumenten tritt ſolcher Scheiteldruck auf. Es dürfte nicht notwendig erſcheinen und auch wohl kaum möglich ſein, ſämtliche Möglichkeiten, in denen Scheiteldruck auf Bögen auftreten kann, aufzuzählen; zwei Beiſpiele mögen noch hier Erwähnung finden, welche zeigen, wie Bogenſcheitel durch Einzellaſt in Anſpruch genommen werden können. Die Arkadenwände in Vignory [2]) ſind ein beredtes Beiſpiel, wie ſorglos man noch im frühen Mittelalter konſtruirt hat. Ganz unbedenklich ſtellt der Baumeiſter ungleiche Bogenhöhen in einer Flucht nebeneinander, was durch Stelzung des ſchmalen Bogens ſo leicht ſich hätte vermeiden laſſen

1) Schnaaſe, Geſchichte d. bild. Künſte IV, 353.
2) Viollet le Duc, l. c. VII, 153, Fig. 1.

und auch ſonſt immer vermieden wurde. Ohne Skrupel ſtellt er Säulen direkt auf Bogenſcheitel, ohne über dem Scheitel laſtübertragende Horizontalſchichten anzuordnen. Nur bei ſo großer Bogenſtärke und bei ſo geringer Belaſtung konnte der Rundbogen unverſehrt erhalten bleiben. Eine ſolche Anordnung würde zwei Jahrhunderte ſpäter ein Baumeiſter ohne Anwendung des Spitzbogens nicht zu treffen gewagt haben. Ein weiteres Beiſpiel, wie Scheiteldruck auftreten kann, möge der Turm der im 17. Jahrhundert verwüſteten Burg von Coucy [1] zeigen. Wenn nun auch weder Vignory noch Coucy den direkten Beweis liefern, daß in dieſem Falle der Spitzbogen aufgenommen worden iſt, ſo durften ſie doch nicht überſehen werden als Beiſpiele für Möglichkeiten, in denen Scheiteldruck auf Bögen auftreten kann.

Die angeführten Möglichkeiten, in denen Einzellaſt auf einen Bogenſcheitel wirken kann, verbunden mit den Beiſpielen, in denen zweifellos der Spitzbogen nur aus dieſem Grunde Anwendung gefunden hat, ſchließt wohl jeden Zweifel daran aus, daß dieſes der einzige Grund geweſen ſein kann, welcher dem Spitzbogen den endgültigen Sieg über den Rundbogen verlieh. Welches nun von den vorgeführten Möglichkeiten die erſte geweſen iſt, ob Dachdruck, oder eine andere Veranlaſſung die Urſache war, daß läßt ſich nicht feſtſtellen und iſt auch gänzlich ohne Belang. Nur ſo viel ſteht über alle Zweifel feſt, daß allüberall eine von dieſen Möglichkeiten die Veranlaſſung geweſen iſt, und daß man überall da, wo ein Rundbogen unter Scheiteldruck zuſammenbrach, den Spitzbogen an ſeine Stelle ſetzte, ohne daß ein Einfluß von auswärts hierzu nötig geweſen wäre. Nachdem nun einmal die beſondere Eigentümlichkeit des Spitzbogens erkannt war, daß derſelbe unter gewiſſen Bedingungen tragfähiger war, als der Rundbogen, war es natürlich, daß man denſelben bald als in allen Fällen ſtärker anſah, als die frühere Bogenform. Lag für beſtimmte Fälle eine zwingende Notwendigkeit vor, den Spitzbogen zu verwenden, dann konnte es auch nicht ausbleiben, daß man ihn ſchließlich, der Übereinſtimmung wegen auch da anwendete, wo ein Rundbogen den gleichen Dienſt gethan hätte. Der Spitzbogen erſchien nur als eine Verſtärkung gegenüber dem Rundbogen, und das macht die Thatſache begreiflich, daß ihn die Franzoſen nach ſeiner beſonderen Eigentümlichkeit gegenüber dem Rundbogen arc ogive nennen, und liefert damit den vollgültigen Beweis, daß der Spitzbogen, der im Vorſtehenden ſeine Würdigung gefunden, der Spitzbogen der mittelalterlichen Baukunſt, in Frankreich von der bloßen architektoniſchen Form zu einem notwendigen, funktionirenden Gliede in der Baukunſt umgewandelt iſt. Da, wo dieſes wichtige Bauglied einen ſeinem Weſen entſprechenden Namen erhielt, dort muß zuerſt ſeine Weſenheit erkannt ſein. Der Deutſche nennt ihn den Spitzbogen, der Engländer arch pointed, der Italiener l'arco acuto, der Franzoſe nennt ihn den Bogen, der ſtärker iſt als die frühere Bogenform, den arc ogive.

Franzöſiſche Kunſthiſtoriker, wie Viollet le Duc, de Verneilh, Laſſus, haben um die Mitte dieſes Jahrhunderts ſich vergeblich bemüht eine Erklärung dafür zu finden, warum man im Franzöſiſchen den Spitzbogen l'arc ogive, oder auch bloß l'ogive genannt hat, und ſind ſämtlich mit einem großen Aufwand von Scharfſinn zu dem Reſultat gekommen, daß eine Sprachverwirrung eingetreten ſei, vornehmlich veranlaßt durch Millin und Frézier, welche den ogive, welche Bezeichnung nur der Kreuzrippe gebühre, identifizirt hätten mit dem arc aigu. Es wäre aber doch in der That ſonderbar, wenn bis zu Millin und Frézier allein die Kreuzrippen, die anderen Spitzbogen aber nie arcs ogives genannt worden wären, daß von dieſer Zeit an nun widerſpruchslos eine ſolche Identifizirung ſo allgemein geworden wäre, daß ſie unbeanſtandet im Dictionnaire de l'académie française Aufnahme finden konnte. Es iſt ein ſolcher Vorgang vollkommen undenkbar, und die Schwierigkeit, welche die erwähnten Kunſthiſtoriker zu finden vermeinten, iſt ſofort beſeitigt, ſowie der Spitzbogen in dem Sinne aufgefaßt wird, in welchem er ſeine Bedeutung für die Baukunſt gefunden hat. Viollet le Duc ſowohl als auch Laſſus und de Verneilh haben den etymologiſchen Zuſammenhang des Wortes ogive mit augere als richtig anerkannt, ſind aber der Meinung geweſen, daß deshalb nur für die Kreuzrippen, welche eine Verſtärkung gegenüber den Graten bedeuten, dieſe Bezeichnung

1) Viollet le Duc, l. c. IV, 266, Fig. 144.

möglich ſei. Der etymologiſche Zuſammenhang des Wortes ogive mit augere wird bezeugt durch eine Stelle bei Braya, Leben Ludwigs VIII., wo es von König Philipp heißt: Rex regum mundi venerabilis ille Philippus Catholicae fidei calidus defensor et ogis;[1]) ein Verteidiger und ein Mehrer des katholiſchen Glaubens. Wenn demnach die Ableitung des Wortes ogive von augere als richtig anzunehmen iſt, und ſomit ogive eine Verſtärkung bedeutet, dann iſt die Bezeichnung ebenſo zutreffend für den Spitzbogen, welcher eine Verſtärkung gegenüber dem Rundbogen war, wie für die gotiſchen Kreuzrippen, welche eine Verſtärkung gegenüber den Graten des romaniſchen Kreuzgewölbes waren.

Daß für die Rippen die Bezeichnung ogive nur in dieſem Sinne gebraucht iſt, nur die Verſtärkung bezeichnet, ohne Rückſicht auf die Form des Bogens, geht aus einem Manuſkript des 14. Jahrhunderts hervor, wo geredet wird von croisées d'ogives en anse de Panier, von korbbogenförmigen Kreuzrippen.

Um nachzuweiſen, daß man nur für die Kreuzrippen das Wort ogives gebraucht hat, führt Verneilh[2]) einen Auszug aus Verordnungen von 1464 in Amiens an, über Höhe und Länge, welche verſchiedene Bauſteine haben ſollen ... Quarrel ... Bouthos ... Aisseliers ... Cuingts ... Cuingtz doubles ... Parpains.

„Item. Autre pierre à machonner que on dit PENDANS de la haulteur de V poulx de lit et longeur en parement c. ã les quarriaulx dessus d."

„Item. Autres pierres comme OGIVES a machonner de telle haulteur lit ou longeur qu'on leur requiert et selon q l'ouvrage le désire." —

Verneilh hat nun ohne weiteres angenommen, daß hier ogives die Kreuzrippen bedeuten, indeſſen geht das in keiner Weiſe unbedingt aus dem Texte hervor. Nehmen wir aber auch die Auffaſſung Verneilh's als richtig an, ſo folgt doch zunächſt nur, daß in dieſem Falle, in dieſer Textſtelle die Kreuzrippen ogives genannt werden, es folgt aber daraus keineswegs, daß die Spitzbogen zu der Zeit nicht ogives genannt worden ſind. Wie ſchon erwähnt, giebt Verneilh Millin beſonders ſchuld, daß das Wort l'ogive oder l'augive von ſeiner urſprünglichen Bedeutung abgewendet ſei; aus voute en croisée d'ogives habe man kurz voute d'ogives gemacht, und Millin habe beſonders dann das Wort im Sinne von arc aigu angewendet und geſagt arc ogive, fenêtre ogive. Eine ſolche Verwechſelung durch Millin iſt, wie ſchon erwähnt, undenkbar. Wenn in der franzöſiſchen Sprache für die Kreuzrippen Bezeichnungen gebräuchlich geweſen wären, die eine innere Verſchiedenheit bekundet hätten, wie z. B. im Deutſchen Kreuzrippen und Spitzbogen, wie ja von Verneilh angenommen wird, ſo würde niemals eine Verwechſelung haben ſtattfinden können. Es iſt klar, wenn ogive ausſchließlich der Ausdruck für Kreuzrippe geweſen wäre, daß dann auch Millin niemals hätte den Ausdruck fenêtre ogive gebrauchen können, es ſei denn, daß ein deutſcher Kunſthiſtoriker denkbar wäre, welcher von einem kreuzrippigen Fenſter ſprechen könnte. Ganz anders geſtaltet ſich die Sache, wenn wir die Gleichheit von Kreuzrippe und Spitzbogen nach Weſenheit und Funktion, welche aus dem über den Spitzbogen Entwickelten unzweifelhaft hervorgehen dürfte, nicht aus dem Auge laſſen. Spitzbogen und gotiſche Kreuzrippe ſind urſprünglich beide tragende Glieder, welche eine Verſtärkung bedeuten, gegenüber denjenigen Baugliedern, welche vor ihnen die gleichen Funktionen unzureichend verſahen; für beide mußte ſich demnach auch, wenn dieſe innere Eigentümlichkeit betont werden ſollte, in der Sprache der gleiche Ausdruck bilden. Für den Spitzbogen bildete ſich gleich zu Anfang dieſe Bezeichnung aus, ſobald ſeine beſondere Eigentümlichkeit erkannt war, als eine Verſtärkung gegenüber dem Rundbogen und wurde dann ſpäter naturgemäß auf jeden Spitzbogen übertragen, auch auf ſolche, deren Funktion auch ein Rundbogen übernehmen konnte und die alſo eigentlich nicht ogives waren, und es kam dann naturgemäß dahin, daß arc aigu, arc brisé, arc ogive, arc en tiers point, tierceron nur die verſchiedenen Bezeichnungen für dieſelbe Bogenform wurden.

Auch Laſſus wendet ſich gegen die Identifizirung von arc ogive und arc aigu[3]), und

1) Nicolas de Braya. Reg. Franc. pag. 290. Vita Ludovici VIII.

2) Annales archéologiques I, S. 361 ff.: De Verneilh, Ogive ancienne signification de ce mot

3) Annales archéologiques II: Lassus, De l'arc aigu appellé ogive.

Digitized by Google

zieht als Unterſtützung ſeiner Anſchauung eine Handſchrift des 14. Jahrhunderts heran . . . Item II crois d'augives pour faire les voultes sus et une arche entre II crois augivères.[1]) — Wenn Laſſus hier hervorhebt, daß zweifellos hier die Kreuzrippen augives genannt ſeien, ſo iſt dagegen nichts einzuwenden, aber damit iſt doch gewiß nicht bewieſen, daß die anderen Spitzbögen nicht auch augives genannt worden ſind. Der andere Spitzbogen iſt hier nicht augive genannt, aber auch nicht arc aigu oder arc briſé ꝛc., ſondern man hat ihm gar keinen beſonderen Namen gegeben, vielmehr ihn nur bezeichnet als den Bogen, welcher zwiſchen den Kreuzrippen ſich befindet, une arche entre II crois augives: Es kann nun damit der Gurtbogen arc doublau oder aber der Schildbogen arc formeret gemeint ſein. Nach den Deduktionen von Laſſus könnte hier gefolgert werden, daß man im Mittelalter weder den Schildbogen arc formeret noch auch den Gurtbogen arc doublau genannt habe, weil dieſe Schriftſtelle keinen beſonderen Namen nennt. Dieſe von Laſſus angezogene Handſchrift beweiſt nur, daß hier die Kreuzrippen crois augives genannt ſind, weiter nichts, woraus ſich vielleicht nicht ohne Glück die Hypotheſe konſtruiren ließe, daß man, um keine Verwechſelung der verſchiedenen augives herbeizuführen, den einfachen Spitzbogen, wenn man ihn mit dieſem Namen bezeichnen wollte, einfach augive genannt hat, während man für die Rippen als nähere Bezeichnung das Wort crois hinzugefügt hat. Wenn nun ſo die franzöſiſchen Kunſthiſtoriker die Bezeichnung ogive allein für die Kreuzrippen in Anſpruch nehmen zu müſſen glauben, ſo bleibt doch immer noch die Frage unbeantwortet, wie man denn im Mittelalter den Spitzbogen genannt hat. Laſſus, dem ſich Verneilh und auch Quicherat anſchließen, kommt, geſtützt auf handſchriftliche Äußerungen, zu dem Reſultat, daß man den Spitzbogen arc empointiez genannt habe. In einem von Laſſus publizirten Bauprogramm von 1398 kommt dieſe Bezeichnung in der That vor: Item l'autre costé de la dicte chappelle qui fait coste à l'eglise, a esté reffendu du long d'icelle chappelle et de son hault; et en ce lieu sont esligez deux pilliers estrayers et deux dosserez qui portent trois ars empointiez, bouez a ung lez et à l'autre les quelles ars soustiennent les combles d'icelles eglise et chappelle.[2])

Daß hier der Spitzbogen arc empointiez genannt wird, kann nicht beſtritten werden, aber daraus folgt doch gewiß nicht, daß man dieſen Bogen nur ſo und nicht anders genannt hat. Arc empointiez iſt nur eine der vielen Bezeichnungen für den Spitzbogen, iſt ſynonym mit dem ſpätern arc aigu, mit dem engliſchen arch pointed, mit dem deutſchen Spitzbogen und mit dem italieniſchen arco acuto. Man gab dem Bogen naturgemäß jedesmal die Bezeichnung, welche dem entſprach, was man in dem einzelnen Falle durch ihn ausdrücken wollte. Wollte man ihn der Form nach von dem Rundbogen unterſcheiden, dann nannte man ihn arc empointiez oder ſpäter arc aigu, oder arc briſé, wollte man ihn ſeiner größeren Widerſtandsfähigkeit gemäß, gegenüber dem Halbkreisbogen benennen, ſo nannte man ihn arc ogive. Wollte man eine Bezeichnung, die die Konſtruktion aus $^2/_3$ Spannweite bezeichnet, ſo hieß er tierceron oder arc en tiers point; hatte er die Funktion des Schildbogens, ſo hieß er arc formeret und wurde als Gurtbogen arc doublau genannt. Im Jahre 1468 ließ Louis XI. eine Kapelle erbauen zu Compiegne. In dem Bauprogramm heißt es: „Item faut deux pilliers qui porteront trois piez de saillie, pour cuillir les arcs doubleaulx et les croix d'augives.

Item fault vaulter le premier estage à croix d'angive.

Item en la croisée de la chapelle d'en hault, seront revestues les augives et les formerès de bonne mollure; et en la clè de la dicte croisée seront mises les armes du roy portées de deux angles.

Item fault pour la fair les croisées d'augives, deux cens piez de pierre de ung pié carré, et huit cens pierres appellées pendans, pour fair les dites voultes.“[3]) —

Die verſchiedenen Bogenbezeichnungen in einem Bauprogramm für die Gewölbe mußten

1) Titre de fondation d'une Chapelle à Averdoin du mois de juin 1347. Archives de M. le Duc de Luynes, publ. von Laſſus im Bulletin des comités historiques I, p. 48.

2) Bulletin des comités historiques I, p. 53.

3) Revue arch I, p. 68, publ. von J. Quicherat. De l'ogive et de l'architecture.

Digitized by Google

naturgemäß ſo gewählt werden, daß eine Verwechſelung nicht möglich war. Durchweg wird, wie aus den citirten Handſchriften erſichtlich, für die Rippen auf das crois der Hauptaccent gelegt, croisées d'augives, à croix d'augive, oder auch bloß croisée. Ogive allein wird nur für die Rippen gebraucht, wenn durch das unmittelbar Vorhergehende über den Sinn kein Zweifel ſein kann, wie an dem Kapellenbau Louis' XI.: „Item en la croisée de la chapelle d'en hault, seront revestues les augives et les formerès de bonne mollure.“ Dieſe bemerkenswerte genaue Präziſion der Kreuzrippen im Ausdruck beweiſt, daß auch noch andere Bögen augives genannt wurden, mit denen die Rippen als augives ohne nähere Beſtimmung verwechſelt werden konnten.

Es könnte nun auffallen, daß in dieſen citirten Handſchriften die Bezeichnung augive, wenn auch immer mit der näheren Beſtimmung des Gekreuzten, nur für die Rippen vorkommt, indeſſen findet auch dieſes ſeinen Grund in dem Beſtreben Irrtümer zu vermeiden. Das poſitive Mittel Mißverſtändniſſen vorzubeugen war, für die Rippen noch die beſondere Bezeichnung der Gekreuzten hinzuzufügen, das negative Mittel beſtand darin, die ſonſt gebräuchliche Bezeichnung des Wortes augive für Spitzbögen in ſolchen Bauprogrammen zu vermeiden. Wurde dem Werkmeiſter vorgeſchrieben, ſoviel Steine für die croix d'augives, ſo konnten nur die Kreuzrippen gemeint ſein, während im anderen Falle, wenn augive in ſolchen Aufträgen auch für die Spitzbögen gebraucht wäre, der Steinmetz nicht wiſſen konnte, ob die Steine für die Gurtbögen, ob für Schildbögen oder Arkadenbogen beſtimmt ſeien. Daher gab man dieſen Bögen die Bezeichnung, die ſie an einer beſtimmten Stelle im Gewölbebau hatten, ohne Rückſicht auf ihre Form, man nannte ſie doublaux, formerets ꝛc., daß ſie ſpitzbögig ſein mußten, verſtand ſich im 14. Jahrhundert von ſelbſt.

Es kann ſomit wohl keinem Zweifel unterliegen, daß die erwähnten franzöſiſchen Schriftſteller ſich irrten mit der Annahme, daß die Bezeichnung augive, ogive nur den Kreuzrippen zukomme; dieſelben mußten aber dieſem Irrtum verfallen, weil ſie die Eigenart des Spitzbogens, welcher bezüglich des Scheiteldruckes dem Rundbogen gegenüber ein augive iſt, überſehen hatten. Die Thatſache, daß die franzöſiſche Sprache für den Spitzbogen das Wort l'ogive beſitzt, vermochten ſie nur auf eine Sprachverwirrung zurückzuführen, als deren Urheber ſie ungerechter Weiſe Frézier und Millin bezeichneten. In dieſer Thatſache aber, daß die franzöſiſche Sprache den Spitzbogen unter vielen anderen Bezeichnungen auch l'ogive nennt, darf ein unbeſtreitbarer Beweis dafür gefunden werden, daß der Spitzbogen ſeinen Sieg über den Rundbogen ſeiner größeren Widerſtandsfähigkeit gegen Scheiteldruck verdankt, ſowie auch dafür, daß in Frankreich, wo man ihm einen ſeinem innerſten Weſen entſprechenden Namen gegeben hat, zuerſt ſeine Eigenart erkannt wurde und daß er hier zuerſt als Strukturglied in den Dienſt der mittelalterlichen Baukunſt geſtellt worden iſt.

Bücherſchau.

Restaurations des monuments antiques par les architectes pensionnaires de l'académie de France à Rome, depuis 1788 — jusqu'à nos jours, publiées avec les mémoires explicatifs des auteurs sous les auspices du gouvernement français. — Temple de Jupiter Panhellénien à Égine par Charles Garnier. Paris, Typographie et librairie de Firmin Didot et Cie. imprimeurs de l'institut. 1884. Fol.

Doriſche Polychromie. Unterſuchungen über die Anwendung der Farbe auf dem doriſchen Tempel, von L. Fenger, Arch. Prof. Mit einem Atlas von acht Tafeln in Farbendruck. Berlin, Verlag von A. Aſher & Co. 1886. Fol. u. 4°.

Zwei Werke über die viel verhandelte Frage der griechiſchen Polychromie; die Arbeit eines phantaſiereichen Künſtlers gegenüber der Unterſuchung des nüchternen Forſchers. Beide können ſich naturgemäß nur zum Teil auf Selbſtgeſehenes ſtützen, im übrigen auf die Ausſagen von Männern, die vor vielen Jahren Farben fanden oder zu finden meinten, wo ſolche nun

Digitized by Google

verſchwunden ſind oder nie exiſtirten. Beide fußen auf derſelben Grundlage und kommen zu ganz verſchiedenen Ergebniſſen. Wer hat Recht oder wo hat der eine Recht und wo der andere?

Wir werden nie Gewißheit erlangen über die entſchwundene Herrlichkeit des bemalten griechiſchen Tempels, und wenn auch die Vorſtellung, die wir uns davon machen, mit der wachſenden Erkenntnis vom Weſen der alten Baukunſt überhaupt ſich verdeutlicht, ſo wird ſie doch ſtets, vom herrſchenden Zeitgeſchmack beeinflußt, ſich ändern.

Garnier giebt eine vollſtändige Reſtauration des hauptſächlich durch ſeine Giebelſtatuen berühmten Tempels auf Ägina, er baut ſein Syſtem auf die in den fünfziger Jahren an dieſem Tempel wie an anderen Bauwerken und Terrakotten vorgenommenen eigenen Unterſuchungen und auf die Ausſagen von Hittorf, Blouet, Müller, Klenze, Stackelberg; die weſentlichſten Elemente ſeiner Farbengebung ſind roter Architrav, roter Metopengrund, rote Hängeplatte, blaue Triglyphen und Mutulen, blaues Giebelfeld, vielfarbige, zum Teil in Gold gefaßte Ornamente überall, vollſtändige Übermalung der Statuen, weiße Säulen außen, blaue im Inneren — kurz faſt durchgehends Farbenüberzug von ſchwerer Wirkung; eine nicht geringe Rolle ſpielt bei ſeinen Annahmen die Forderung einer harmoniſchen Stimmung des Ganzen.

Daß dieſe Reſtitution in vortrefflichen Farbendrucken wiedergegeben und das ganze Werk reich ausgeſtattet iſt, verſteht ſich bei einer franzöſiſchen Publikation von ſelbſt; überflüſſig iſt die zweimalige Vorführung des Grundriſſes und eines Schnittes in verſchiedenem Maßſtabe, da der größere Plan nicht mehr bietet als der kleine, zumal gar keine Maßangaben.

Fenger ſeinerſeits, der Verfaſſer des zweiten Werkes, giebt über die Bemalung des doriſchen Tempels eine umfaſſende Abhandlung mit eingehender Würdigung aller neueren Beobachtungen. Die kritiſche Sichtung des ganzen einſchlägigen Stoffes führt zu einem Ergebniſſe, welches der Meinung Garniers verneinend gegenüberſteht. Fenger giebt auch den Aufriß der Weſtſeite vom Tempel zu Ägina; er läßt das ganze Gerüſt weiß, nur die Triglyphen und Mutulen ſind blau (die einzigen Glieder, über deren Färbung überhaupt keine Meinungsverſchiedenheit beſteht), auch das Giebelfeld iſt blau, Sims und Kymation rot und blau verziert, die Statuen vollſtändig bemalt. Das zweite Blatt giebt eine Ecke vom Gebälk des Parthenon; das dritte und vierte die Decken vom Parthenon und Theſeion mit Teilen des Cellafrieſes; dann die Decke der Propyläen mit den ioniſchen Kapitälen, endlich verſchiedene Einzelheiten von Ornamenten und Skulpturen (Ariſtionſtele, Auguſtusſtatue). Die Grundfarbe iſt überall weiß, nur die Figuren der Friese ſind ſtets vollſtändig bemalt und auf blauen Grund geſtellt, außerdem nur Eierſtäbe, Perlſtäbe und der Grund der Kaſſetten bemalt. Das entſpricht ſo ziemlich dem Standpunkte, den vor vielen Jahren ſchon Kugler gegen Semper vertrat und welcher kürzlich bei Gelegenheit der Ausſtellung in Berlin nicht ſehr glücklich zum Ausdrucke kam in der Fronte des Zeustempels von Olympia; der Forſcher, welcher nur gelten läßt, was zu beweiſen iſt, muß ſich auch für jetzt damit begnügen; dem Künſtler iſt es zu viel oder zu wenig.

Anerkennung verdient Fengers Darſtellungsweiſe; er giebt das Meiſte in perſpektiviſchen Bildern und damit beſonders von der Deckenbildung auch dem Nichtarchitekten einen deutlichen Begriff. In dieſer Beziehung iſt das Werk für den architektoniſchen Anſchauungsunterricht beſtens zu empfehlen. G. N.

Die Trionfi des Petrarca zu Dresden und Wien.

Hierzu eine Abbildung in Lichtdruck.

In ſeinen Kunſtdenkmälern Wiens, Bd. II, S. 102. 103 beſchreibt Waagen eine illuſtrirte Handſchrift der Trionfi Petrarca's (Hſ. Nr. 2649 der k. k. Hofbibliothek), jenes allegoriſchen Werkes aus den ſpäteren Jahren des Dichters, das trotz geringen poetiſchen Gehaltes die Phantaſie der italieniſchen Künſtler des ausgehenden vierzehnten und vor allem des fünfzehnten, ja noch des ſechzehnten Jahrhunderts immer und immer wieder beſchäftigt hat. Ein intereſſantes Seitenſtück zu dieſer Illuſtration beſitzt die kgl. öffentliche Bibliothek in

Digitized by Google

DÑI FRANCISCI PETRACE POETE CLARIS
SIMI TRIVPHOR· LI· IN· 2· PRI· DE AMORE
NEl tempo che rinuoua imiei ſuſpiri
per la dolce memoria di quel giorno
che fu pricipio a ſi lunghi martyri
Gia il ſole al thoro luno & laltro corno
ſcaldaua & la fanciula di Tythone
corriua gelata al ſuo uſato ſugiorno

Aus der Dresdner Handſchrift der Trionfi Petrarca's.

Digitized by Google

7

Augsburger Modelbuch von 1534.

8

Augsburger Modelbuch von 1534.

Digitized by Google

Dresden in ihrer Handschrift Ob 26. Beide Manuskripte sind von derselben Hand, wie eine Gegenüberstellung ihrer Schlußschriften ergiebt:

Wiener Exemplar	Dresdener Exemplar
Francisci petrarcae Poetae Clarissimi Triumphorum liber explicit. Per me Jacobum veronensem die XVIII Mensis Junii M°cccc° LVIIII.	Clarissimi Viri Francisci Petrarce Poetae Triumphorum Liber Explicit. Per Me Jacobum Veronensem In ciuitate Pisauri Die xxviiii Mensis aprilis. Anno domini MccccLx.

Das Wiener Exemplar ist das ältere, das Dresdener die nicht ganz um ein Jahr jüngere Wiederholung. Von der Wiener Handschrift sagt Waagen: „Der Kunstwert der jene sechs Triumphe darstellenden Bilder ist mäßig, die Fleischteile nur leicht in Braun so angetuscht, daß in den Lichtern das Pergament nicht bedeckt ist. Die Initialen wie die Ränder der Bilder sind indes mit dem für italienische Miniaturen so charakteristischen weißen Geriemsel mit farbigen Füllungen, in denen einzelne Tiere, reich geschmückt." Diese Worte könnten ebensogut auch von dem Dresdener Manuskript gesagt sein. Und nicht bloß im allgemeinen Charakter der Malerei, auch im Detail herrscht Übereinstimmung. Die „ungemein zierliche Schrift," welche Waagen hervorhebt, begegnet uns auch im Dresdener Exemplar, ebenso die „meist blaue" Füllung des Randgeriemsels. Hier wie dort schreitet dem Wagen des Liebesgottes nicht Jupiter, wie der Dichter will, sondern ein gefesselter Papst voraus, hier wie dort ist der Triumph der Zeit durch einen alten Mann mit einem Symbol in der Hand bezeichnet. Auch die äußere Anordnung des Textes und damit die Folge der Bilder ist dieselbe. Vor allem findet sich an beiden Orten unter der Bezeichnung Triumphus virtutis das mit den Worten: Nel cor pien beginnende Kapitel, welches Pasqualigo in seiner kritischen Ausgabe der Trionfi (Venezia 1874, Sp. 81) als die ursprüngliche Fassung des trionfo della fama bezeichnet. Dem entsprechend erscheint in beiden Handschriften der Triumph der Gottheit, welcher den Schluß bildet, nicht als selbständiges Stück, sondern als zweites Kapitel des Triumphes der Zeit, und deshalb ohne Illustration, wodurch die im Gedichte selbst erwähnte Sechszahl der Triumphe (tr. d. divin. v. 121. 122) wenigstens äußerlich gewahrt wird.

Doch ist die Dresdener Handschrift nicht als bloße Kopie der Wiener zu betrachten. Vor allem fehlt in jener das einzige von Waagen genauer beschriebene Bild (Bl. 3a), der am Ufer eines Baches schlafende Petrarca. Auch sprossen die Gewinde der Ränder niemals, wie bei Waagen zu diesem Blatt beschrieben, aus Gefäßen in Braun und Gold hervor, sondern quellen zu beiden Seiten von Medaillonbildern heraus, welche die Mitte der unteren breiten Randleiste einnehmen. Im Wiener Exemplar zeichnen sich auf dem Triumph der Keuschheit „besonders einige Kindergenien aus, welche im Begriff sind, auf einen Hirsch zu steigen." An ihrer Stelle sieht man im Dresdener Exemplar den auf einen Pfau zielenden Knaben. Endlich fehlt hier beim Triumph der Zeit, welcher überhaupt in dieser Handschrift sehr flüchtig behandelt wurde, der „goldene Apoll auf dem Viergespann in der blauen Luft", und trägt der alte Mann eine Ringkugel (Armillarsphäre) statt einer „Sanduhr." Alles in allem wird man nach diesen Stichproben sagen dürfen, daß die Dresdener Trionfi eine selbständige aber im ganzen minder reiche Wiederholung des Wiener Exemplars sind. Eine genauere Vergleichung, zu welcher anzuregen der Zweck dieser Notiz ist, kann selbstverständlich nur auf Grund der Kenntnis beider Manuskripte erfolgen.[1])

Wir sind in der glücklichen Lage feststellen zu können, für wen die Dresdener Handschrift bestimmt war. In der unteren Randleiste des ersten Blattes halten zwei schwebende Genien das Wappen der Herzöge von Ferrara (blauer Grund quadrirt durch ein im Zahnschnitt rot und gold geteiltes Kreuz, in 1 und 4 die französischen Lilien, in 2 und 3 ein weißer Adler). Da nun das Jahr, in welchem die Handschrift geschrieben wurde, feststeht (1460), so kann

1) Ein umfassendes Werk über die Darstellung der Triumphe Petrarca's in der bildenden Kunst bereitet, wie wir nachträglich vernehmen, der Herzog von Rivoli in Paris vor.

Digitized by Google

kein anderer als jener Herzog Borso von Este (1450—1471) der Besteller sein, unter dem sich, wie bekannt [1]), eine so reiche Miniatorenthätigkeit am Hofe von Ferrara entfaltete.

Es erhebt sich schließlich die Frage: war jener Jacobus Veronensis, der sich in der Schlußschrift nennt, nur der Schreiber des Textes, oder haben wir in ihm auch den Urheber der Miniaturen zu erblicken? Der ersteren Annahme neigt sich offenbar Woermann zu, wenn er von der Wiener Handschrift sagt: „Hier nennt sich wenigstens als Schreiber ein gewisser Jakob von Verona" (a. a. O. S. 349). Dem gegenüber ist hervorzuheben, daß in beiden Schlußschriften statt des gebräuchlichen: „Scriptum per me" . . . das einfache: „Per me Jacobum Veronensem" steht. Und war es an sich nichts Ungewöhnliches, daß Schreiber und Miniator in einer Person vereinigt waren, so liegt diese Annahme hier besonders nahe, da einerseits die Bilder sich nicht über das Handwerksmäßige erheben, andererseits die Schrift mit größter kalligraphischer Sauberkeit ausgeführt ist. Hinzu kommt ferner der Umstand, daß die Schlußschriften unserer Manuskripte ihrer Natur nach gar nicht vom Schreiber, sondern nur vom Miniator herrühren können. Denn zu dessen Aufgabe gehörte es unbestritten, auch die Initialen und die Über- und Unterschriften der einzelnen Kapitel und Abschnitte (incipit und explicit) auszuführen. In unserem Falle hat er sich dieser Aufgabe mit nicht minderer Sorgfalt unterzogen als der eigentlich künstlerischen, indem er sich der besonders kostbaren goldenen Schrift bediente. Genau in derselben Weise hat er dann zum Schluß auch das Explicit des ganzen Werkes geschrieben: der Name, den wir hier finden, kann also, wenn einmal Schreiber und Miniator zwei verschiedene Personen sein sollen, nur der des Künstlers, nicht des Schreibers sein. Daß beide im vorliegenden Falle aber nicht zu trennen, lehren zur Genüge die Über- und Unterschriften, welche genau denselben Duktus zeigen, den wir im Texte finden: hier wie dort dieselbe gleichmäßige und zierliche Hand, hier wie dort im Einzelnen genau dieselben Buchstaben.

Dresden. G. Buchholz.

Notizen.

Cecil van Haanen. Daß deutsche Künstler in England ihr Glück machen, ist seit den Tagen Holbeins nichts Ungewöhnliches. Auch Cecil van Haanen zählt zu der Zahl derjenigen Maler, denen unsere Vettern jenseits des Kanals ihre Gunst in vollem Maße zugewandt haben. Das Magazine of Art widmete ihm vor kurzem eine biographisch-kritische Studie, der wir das Nachfolgende entnehmen. Geboren in Wien im November 1844, empfing van Haanen seine erste Ausbildung in der Werkstatt seines Vaters, Remi van Haanen, des bekannten Landschaftsmalers, und vollendete seine Studien in Antwerpen bei van Lerius und Verlat. Eine Zeitlang in London als Illustrationszeichner mit Erfolg thätig, ging er 1873 nach Venedig, wo Passini sein Vorbild wurde und seine Richtung auf gefällige Sittenbilder aus dem venezianischen Volksleben bestimmte. Außerdem genoß er den künstlerischen Beirat von Pettenkofen, dem geistesverwandten Landsmanne Passini's. Den ersten und durchschlagenden Erfolg erzielte unser Künstler auf dem Pariser Salon von 1876 mit seinen „Perlschnurverfertigerinnen", einem Gemälde, welches ihm eine Medaille dritter Klasse eintrug; eine zweite Medaille fiel ihm 1878 zu. Inzwischen wurde England seine zweite Heimat, und von Jahr zu Jahr steigerte sich die Wertschätzung, die er auf dem englischen Kunstmarkte fand, seitdem der bekannte Kunstfreund J. Elliot in London das junge Talent entdeckt und ihm seine Gunst zugewandt hatte. Die Kritik, welche die Londoner Akademie an einem von v. Haanen im Jahre 1885 eingereichten Bildchen durch Zurückweisung desselben zu üben für gut fand, machte damals viel von sich reden, aber nicht zu Ungunsten des fremden Eindringlings, dessen lebensvollen, durch prächtiges Kolorit ausgezeichneten Schöpfungen die erbgesessenen Würdenträger der R. A. nichts anhaben konnten. Die Abbildung, welche diese Zeilen begleitet, mag eine Vorstellung von des Künstlers Art geben, das Leben nach dem Leben zu malen, und darthun, wie er, was sein Auge im Vorübergehen erhascht, in gefälliger Ge-

1) Vgl. Woltmann-Woermann, Gesch. der Malerei II, 349. Näheres bei Venturi in der Rivista storica Ital. II (1885) 731—735.

Digitized by Google

Der verliebte Schuſter.
Gemälde von Cecil van Haanen.

Digitized by Google

staltung auf der Leinwand ausbreitet. Das Original stammt aus dem Jahre 1883 und ist in einem großen Stich von Mc Lean veröffentlicht.

Zur Biographie Fischers von Erlach teilt Dr. A. Ilg in der Wiener „Presse" vom 11. Febr. v. J. einige neue Daten mit. Aus den Totenbüchern des Wiener Magistrats war unlängst ermittelt, daß der berühmte Architekt 1656 (nicht 1650) das Licht der Welt erblickte. Nun hat sich endlich auch der Geburtsort feststellen lassen. In dem Trauungsakt Fischers vom 10. April 1690 (Archiv von St. Stephan in Wien) wird Graz als die Heimat des Bräutigams angegeben. Herr Dr. Ilg schreibt nach Mitteilung dieses interessanten Faktums weiter: „Herr k. k. Konservator Joh. Graus in Graz sendete aus dem Taufbuch der Stadtpfarrkirche die genauen Angaben. Diesen zufolge wurde Johann Bernhard den 20. Juli 1656 in genanntem Gotteshause getauft — der Geburtstag ist nach damaligem Gebrauch leider nicht angegeben — als ehelicher Sohn des Bürgers und Bildhauers Johann Baptista Fischer (auch Bischer) und seiner Hausfrau Anna Maria. Die Ceremonie nahm B. M. Joannes Abbt vor, als Pate ist ein vornehmer Herr, der kaiserliche Kammersekretarius Bernhard Chonäl, eingetragen, jedoch er war nicht selbst erschienen, sondern hatte seinen Schreiber Hans Ludwig Egger geschickt, welcher, zugleich mit Frau Maria Anna Echterin, Bürgerin und Malerin, das Kind über die Taufe hielt. Letztere ist ohne Zweifel die Gattin des landschaftlichen (das heißt von der Landschaft bestellten) Malers Mathias Echter, von dem Altarbilder und anderes bekannt sind. Über die Eltern und selbst die Großeltern Fischers sind wir, und zwar durch die dankenswerten Forschungen der steierischen Gelehrten Herren Em. Kümmel und Jos. Wastler in Graz schon seit längerem gut unterrichtet — nur hatte bisher niemand eine Ahnung, daß dieser ihr berühmter Sprößling gewesen. Johann Bapt. Fischer war 1653 im Schlosse Eggenberg bei Graz beschäftigt, lieferte schon 1652 hölzerne Rosetten für die Ausschmückung der Landstube, arbeitete 1660 an dem beim Einzuge Kaiser Leopolds errichteten Triumphbogen, endlich an steinernen Bildern für die Pesnitzbrücke am Pletsch 1676. Die Urkunden nennen ihn einmal: Drechsler und Bildhauer. Sein Vater war Simon Fischer, Bürger und Buchhändler in Graz, seine Mutter hieß Katharina. Johann Baptist war, wie sein Sohn, zweimal verheiratet, das erstemal seit 26. September 1650 mit dessen Mutter, welche, wie wir gesehen haben, die Taufurkunde des Sohnes bloß mit den Vornamen Anna Maria anführt. Sie war die Witwe des Grazer Bildhauers Sebastian Erlacher; der berühmte Architekt hat also bei seiner Erhebung in den Adelsstand den Namen der Mutter pietätsvoll zu seinem Prädikat gewählt. Wie mühevoll habe ich doch die Lokalgeschichte der zahllosen Ortschaften: Erlach, Erla, Erlaf ꝛc. durchforscht, um natürlich keine Aufschlüsse über die Wahl jenes Prädikats zu erlangen! Johann B. Fischer vermählte sich dann den 30. Jänner 1678, zu einer Zeit, als der Sohn bereits in Italien studirte, zum andernmal, und zwar mit Maria Barbara, einer Tochter des damals schon verstorbenen Hans Friedrich Khiesel, Rentmeisters des Stiftes Kempten in Schwaben. — Es würde zu weit führen, wollte ich hier noch darlegen, auf welche Weise die Familie einerseits doch zu Prag ebenfalls Beziehungen hatte, und andererseits, wie sie mit dem niederländischen Geschlecht der Visher zusammenhängt, deren heraldische Embleme der später vornehm gewordene Künstler und sein gar zum Freiherrn erhobener Sohn teilweise in ihr Wappen aufnahmen. Nur das eine sei noch angemerkt, daß Johann Bernhard nach seiner Rückkehr aus Italien von Wien aus, wo er bereits als Ingenieur des kaiserlichen Hofes angestellt war und an dem Monument am Graben gearbeitet hatte, im Jahre 1687 für eine Umgestaltung im Grazer Mausoleum bei der Domkirche Entwürfe besorgte und vom dortigen Hofpfennigamte einen Jahresbezug hatte, wie wir ebenfalls schon aus einer früheren Mitteilung Wastlers wissen. So viel vorläufig zu genauerer Erörterung der gebrachten Notiz über den wahren Geburtsort des großen Meisters. Möchte doch diese Entdeckung die Grazer Lokalforschung dazu anregen, über Fischers Geburtshaus Studien zu machen; seine Wiegenstätte dürfte dann mit der verdienten Anbringung einer Gedenktafel wohl rascher zur That kommen als sein Todesort, wo am Sternhofe in der Schultergasse noch immer keine Inschrift verkündigt, daß der Schöpfer der Karlskirche hier am 5. April 1723 die Augen schloß!"

Digitized by Google

Joseph Baer & Co.

Buchhändler und Antiquare

in Frankfurt am Main,

Rossmarkt 18.

Specialität in Kunst- und kunstgewerblicher Litteratur.

Neue Englische und Französische Publikationen zu Originalpreisen ohne Aufschlag,

meist bereits ein Jahr nach Erscheinen zu antiquarischen Preisen.

Grosses Lager von neuen und alten Werken,

Seltenheiten, kostbaren Einbänden und Ornamentstichen,

worüber regelmässig Kataloge erscheinen, die gratis und franco verschickt werden.

Auf Wunsch Ansichtssendungen.

Letzt erschienene Verzeichnisse unseres Antiquarischen Lagers:

Catalog 168. Malerei, Sculptur und Architectur.
„ 174. Costüme und Festliche Aufzüge. — Sport, Pferdekunde.
„ 177. Aeltere Architektonische Werke und Ornamentstiche. (9)
„ 178. Neuere kunstgewerbliche und architektonische Werke.

Preisausschreiben für Kunstschmiedearbeiten.

1. Um ein Übersichtsbild der Leistungsfähigkeit unserer heutigen Kunstschlosserei zu geben und damit anregend auf die letztere selbst einzuwirken, wird der **Badische Kunstgewerbeverein** eine **Preisbewerbung für ausgeführte Gegenstände in Schmiedeeisen** veranstalten.

2. Zu diesem Zwecke ergeht hiermit die Einladung zur Beteiligung an sämtliche Kunstschlosser und Kunstschmiede Deutschlands.

3. Als zur Bewerbung geeignet werden solche Arbeiten erachtet, welche sich sowohl durch ihre Bestimmung als die Art ihrer Ausstattung als **kunstgewerblich** bezeichnen lassen und die bezüglich ihrer Größenverhältnisse über ein bestimmtes Maß nicht hinausgehen.*) Beispielsweise seien genannt: Wandarme, Aushängeschilder, Kandelaber, Leuchter und Laternen, Blumen- und Nipptische, Ofenschirme, Füllungsgitter, Beschläge, Geländerteile, sowie hervorragende Einzelheiten größerer Gegenstände überhaupt.

Die Beigabe der **Originalentwürfe** und **Werkzeichnungen**, nach denen die Gegenstände gearbeitet sind, ist erwünscht.

4. Als Bewerber sollen die eigentlichen Verfertiger der Arbeiten auftreten, oder die **Meister**, aus deren Werkstätte die Arbeiten hervorgegangen sind, und nicht etwa Auftraggeber oder Wiederverkäufer.

5. Für diejenigen 4 Arbeiten, welche als die technisch und künstlerisch vollendetsten befunden werden und welche nicht in der Grundidee des Entwurfes versehlt sind oder auf eine bloße künstlerische Spielerei hinauslaufen, sollen **4 Geldpreise** im Betrage von **400, 300, 200 und 100 Mark**, gewährt werden, die unter allen Umständen zur Verteilung kommen. (Es muß hiebei dem Ermessen der Preisrichter anheim gestellt werden, die Preise nötigenfalls auch in anderer als der vorgeschriebenen Weise zu verteilen.) Weitere hervorragende Arbeiten sollen durch **Ehrendiplome** ausgezeichnet werden. Die prämiirten Gegenstände bleiben Eigentum der Bewerber.

6. Die **Beurteilungskommission** besteht aus folgenden Herren, welche sich mit den Bedingungen des Preisausschreibens einverstanden, sowie zur Annahme des Preisrichteramtes bereit erklärt haben: **Joh. Georg Garny**, Kunstschlosser, Frankfurt a. M. **H. Götz**, Direktor der Kunstgewerbeschule Karlsruhe. **Hermann Hammer**, Kunstschlosser, Karlsruhe. **Karl Hammer**, Direktor der Kunstgewerbeschule Nürnberg. Dr. **v. Leins**, Oberbaurat und Professor, Stuttgart. **Ed. Puls**, Fabrikant für Kunstschmiedearbeiten, Berlin. Dr. **M. Rosenberg**, Privatdocent an der Technischen Hochschule Karlsruhe. Das Preisgericht wird Ende Juni oder Anfangs Juli zusammentreten.

7. Die **Anmeldung** der Gegenstände soll bis längstens 1. April, die **Einsendung** derselben bis 1. Juni 1887 erfolgen. Für die erstere stellt der Vorstand des Vereins besondere **Anmeldebogen** zur Verfügung.

8. Die Einsendung der Gegenstände nach Karlsruhe hat auf Kosten der Bewerber zu erfolgen; die Rückfracht bezahlt der Verein.

9. Die eingesandten Arbeiten werden, soweit sie nicht etwa unter der Grenze des Mittelmäßigen bleiben, **öffentlich ausgestellt**, und zwar mindestens während des Monats Juli, längstens aber auf die Dauer der Monate Juli, August und September.

10. Diejenigen Gegenstände, welche **verkäuflich** sind, müssen als solche im Anmeldebogen unter bestimmter Angabe des Preises verzeichnet werden. Die Vermittlung etwaiger Verkäufe besorgt der Verein unentgeltlich.

11. Das **Ergebnis der Bewerbung** wird seinerzeit in der **Karlsruher Zeitung**, in der **Badischen Landeszeitung**, in der **Münchener Allgemeinen Zeitung**, in der **Kölnischen Zeitung**, in dem **Berliner Tagblatt** und in den verschiedenen **kunstgewerblichen Blättern** deutscher Sprache bekannt gegeben. Jedem Bewerber wird ein **Abdruck des Protokolls** der Beurteilungskommission zugestellt werden.

12. Der Badische Kunstgewerbeverein behält sich vor, die eingegangenen Arbeiten sowohl einzeln als in einer **Gesamtpublikation** ohne Entgelt an die Bewerber veröffentlichen zu dürfen.

Karlsruhe, im Dezember 1886. **Der Vorstand des Badischen Kunstgewerbevereins.**

H. Götz.

*) Bezüglich größerer Gegenstände ist eine besondere Verständigung erforderlich.

Digitized by Google

Kunstausstellungskalender für 1887.

Aachen. M. Jacobi.

Augsburg. Kunstverein. (S. auch Vereinigte süddeutsche Kunstvereine.)

Baden-Baden. Kunstverein. Permanente Ausstellung. Außerdem: Periodische Ausstellung in Verbindung mit dem Rheinischen Kunstverein (s. d.).

Barmen. Kunstverein. Vierwöchentliche Gemäldeausstellung. Vom 8. April bis 10. Mai.

Berlin. Ausstellung des Berliner Künstlervereins, Kommandantenstraße 77—79. — Kunst- und Kunstgewerbe-Salon von Fritz Gurlitt, Behrenstr. 29 W. — Honrath & van Baerle's Kunstsalon. — Bourquin, Kronenstr. 83. — Verein Berliner Künstlerinnen 1. Februar bis 31. März. — Akademische Ausstellung im August und September.

Bremen. Kunstverein. Permanente Ausstellung in den Wintermonaten October bis Ende Mai.

Breslau. Th. Lichtenberg. — F. Karsch.

Chemnitz. Kunsthütte: Permanente Ausstellung.

Danzig. Permanente Ausstellung von A. Scheinert.

Dresden. Sächsischer Kunstverein: Permanente Ausstellung, mit Ausnahme der Zeit der Ausstellung der Kgl. Akademie, welche gewöhnlich vom 15. Mai bis 15. Juli dauert. (Anfragen an Alph. Hôme, Kastellan.) — H. Reinhards Gemälde-Ausstellung.

Düsseldorf. Eduard Schulte. — Bismeyer & Kraus. — Kunsthalle (Friedrichsplatz): Permanente Ausstellung. — Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Dauer der Ausstellung vom 29. Mai bis 26. Juni. Spätester Einlieferungstermin 19. Mai 1887.

Frankfurt a/M. Kunstverein. Permanente Ausstellung.

Freiburg i/B. Permanente Ausstellung. S. auch Rheinischen Kunstverein.

Gera. Kunstverein. Dreiwöchentliche Kunstausstellung. Beginn 8. April.

Hamburg. Kunstverein. Außerordentliche Frühjahrsausstellung vom 5. März bis Ende Mai. — L. Bock & Sohn. — J. F. Holtzmann. — Kunstsalon von M. Stettenheim.

Heidelberg. Kunstverein. — Permanente Ausstellung (im August nicht zu beschicken). Siehe auch Rheinischen Kunstverein.

Heilbronn. Permanente Ausstellung im Kunstverein. S. auch Vereinigte süddeutsche Kunstvereine.

Karlsruhe. Kunstverein, geöffnet Mittwochs und Sonntags von 11—1 Uhr und von 2—4 Uhr; Dienstags und Freitags von 2—4 Uhr. S. auch Rheinischen Kunstverein.

Kassel. Kunstverein. Permanente Ausstellung.

Köln. Kunstverein im städtischen Museum. — Permanente Ausstellung. — Permanente Ausstellung von Ed. Schulte.

Königsberg. Bons Kunstsalon. — Hübner & Matz.

Krakau. Kunstverein. Permanente Ausstellung.

Leipzig. Kunstverein im Museum. Zusendungen nur auf vorherige Anfrage. — Pietro del Vecchio. Permanente Ausstellung. Der Verein der Kunstfreunde hält jährlich vier Verlosungen (Februar, Mai, September und Dezember) und kauft hierzu Gemälde aus Del Vecchio's Kunstausstellung.

München. Kunstverein. Permanente Ausstellung. Anfragen sind an den Konservator und Sekretär M. Wülfert zu richten. — H. Wimmer & Comp., Wittelsbacherplatz.

Münster. Die diesjährige Ausstellung des Westfälischen Kunstvereins beginnt am 1. März, Schluß am 30. März. (Schriftführer: Rittmeister a. D. E. von zur Mühlen, Münster i/W.)

Nürnberg. (S. u. Vereinigte süddeutsche Kunstvereine.) — H. Schrags Hofbuch- und Kunsthandlung.

Prag. Kunstverein für Böhmen. (Künstlerhaus Rudolphinum.) Einsendungstermin bis 30. März nach vorheriger Anmeldung. Die Ausstellung währt vom 15. April bis 15. Juni. — Fr. Ehrlichs Kunsthandlung. — Nicolaus Lehmanns Kunsthandlung.

Regensburg. (Siehe Vereinigte Süddeutsche Kunstvereine.)

Salzburg. Kunstverein. Vom 1. Juli bis 1. Oktober. Anmeldungen bis 15. Mai an Dr. Sedlitzky.

Stuttgart. Württembergischer Kunstverein (in Verbindung mit den süddeutschen Kunstvereinen). — Permanente Ausstellung im Römischen Kaiser.

Triester Kunstverein. Ausstellung im städtischen Museum Revoltella. — Jährlich Ankäufe für das städtische Museum.

Weimar. Großherzogl. Museum. — Permanente Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe.

Wien. Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Künstlerhaus, Giselastraße). — Österreichischer Kunstverein, Stadt, Tuchlauben Nr. 8.; Ausstellung in- und ausländischer Kunstwerke. Wechsel der Kunstwerke am 1. jeden Monats; Anmeldungen zur nächsten Jury bis längstens den 28. in der Vereinskanzlei. — H. O. Miethke's Kunstsalon, Neuer Markt 13.

Wiesbaden. Nassauischer Kunstverein. Permanente Ausstellung.

Zwickau. Kunstverein. Permanente Ausstellung.

Östliche Kunstvereine. Fortsetzung der im Dezember 1886 in Danzig begonnenen Kunstausstellung. Eröffnung in Königsberg i. Pr. am 6. Februar, in Stettin und Elbing am 3. April, in Breslau am 29. Mai, in Görlitz am 1. Juli, in Posen am 15. September.

Pfälzischer Kunstverein. Sitz der Verwaltung in Speier. Wanderausstellung in den Städten Speier, Ludwigshafen, Frankenthal, Germersheim, Neustadt, Dürkheim, Landau, Pirmasens, Zweibrücken und Kaiserslautern vom 1. März bis Ende Juni. Einsendungstermin bis spätestens am 20. Februar 1887, auf Grund persönlicher Einladung oder nach vorheriger Anfrage.

Rheinischer Kunstverein. Die Ausstellungen finden statt in Hanau vom 1. April bis 17. April einschl., in Mannheim vom 24. April bis 9. Mai einschl., in Heidelberg vom 15. Mai bis 30. Mai einschl., in Mainz vom 5. Juni bis 26. Juni einschl., in Darmstadt vom 3. Juli bis 17. Juli einschl., in Offenbach a. M. vom 24. Juli bis 31. Juli einschl., in Freiburg i. Br. vom 17. August bis 28. August einschl., in Baden-Baden vom 4. September bis 25. September einschl., in Karlsruhe vom 2. Oktober bis 30. Oktober einschl.

Vereinigte süddeutsche Kunstvereine zu Regensburg, Augsburg, Stuttgart, Würzburg, Heilbronn, Fürth, Nürnberg, Bamberg und Bayreuth. Gemeinschaftliche permanente Ausstellungen mit Austausch unter einander. Alle Kunstwerke aus Norddeutschland sind nach **Bayreuth**, aus Westdeutschland nach **Heilbronn**, diejenigen aus dem Süden und aus München nach **Augsburg** und diejenigen aus Österreich nach **Regensburg** einzusenden.

Westlich der Elbe verbundene Kunstvereine. Beginnen im Jahre 1887: am 12. Februar in Hannover, am 6. April in Magdeburg, am 20. Mai in Halle, am 24. Juni in Dessau, am 1. August in Gotha, am 5 September in Cassel. — Anfragen an Stadtrat Fubel in Halle a. S.

Ausländische Kunstausstellungen.

Amsterdam. Allgemeine Kunstausstellung der Gesellschaft „Arti et amicitiae". Oktober bis Dezember.

Antwerpen. Allgemeine Kunstausstellung. Eröffnung 2. Mai, Schluß im Oktober.

Basel. Kunsthalle. Großer Oberlichtsaal. Permanente Kunstausstellung. Das ganze Jahr geöffnet. — s. Schweizerischen Kunstverein.

Brüssel. Société royale des Beaux-arts. Vom 30. August bis 30. Oktober. — Dietrich & Cie., 23a Rue royale.

Genf. Permanente Kunstausstellung bei Th. Müller, C. Menz' Buchhandlung, 2 Place du Molard.

London. Continental Gallery, New Bond Street, seit Mitte Mai 1881 eröffnet. Es sollen jährlich zwei Ausstellungen, im Frühjahr und im Herbst, stattfinden.

Schweizerischer Kunstverein. Die Kunstausstellung wird in folgenden Städten abgehalten: in Basel vom 4 April ab; in Winterthur vom 3. Mai ab; in Zürich vom 24. Mai ab; in Glarus vom 21. Juni ab; in St. Gallen vom 12. Juli ab; in Schaffhausen vom 9. August ab; in Constanz vom 30. August ab. Schluß am 30. September. Die Einsendungen sind bis spätestens 5. März an das Komitee der Schweizerischen Kunstausstellung in Basel zu machen. Für Sendungen vom Auslande her muß im Frachtbrief, sowie in den Zolldeklarationen das Verlangen eines Freipasses für zollfreien Eintritt in die Schweiz deutlich angegeben sein.

Paris. Salon vom 1. Mai bis 20. Juni.

Druck von August Pries in Leipzig.

Digitized by Google

Harvard

22. Jahrgang. Heft 5.

Hierzu Kunſtchronik Nr. 19. Ausgegeben am 17. Februar 1887.

Zeitſchrift
für
Bildende Kunſt

Herausgegeben von
Prof. Dr. Carl von Lützow.

Nebſt
Kunſtgewerbeblatt

Herausgegeben von
Arthur Pabſt.

Mit dem Beiblatt: Kunſtchronik.

Preis
fürs ganze Jahr
28 Mark.

Einzelpreis
dieſes Heftes
M. 3.—.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Berlin: W. H. Kühl, Jägerſtraße 73.

1887.

Digitized by Google

Zeitschrift für bildende Kunst. Fünftes Heft.

Inhalt.

Adriaen Brouwer. Von Friedrich Schlie. S. 133. — Noch einmal das venezianische Skizzenbuch. Von J. Lermolieff. (Schluß.) S. 143. — Ein neuer Donatello. Von J. Strzygowski. S. 155. — Scema novum. Studien zur Baugeschichte des Mittelalters. Von J. Reimers. III. S. 160. — Ein neuer Rembrandt. Von Ad. Rosenberg. S. 163.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Bildnis A. Brouwers. S. 133. — Bauerngesellschaft. Gemälde von A. Brouwer; nach einer Lithographie von Achilles reproduzirt. S. 136. — Dorfschenke, Gemälde von Dav. Teniers d. j., in Holz geschnitten von R. Berthold. S. 137. — Kopf eines jungen Mannes, Kreidezeichnung von Raffael. S. 144. — Kopf eines jungen Mannes, Federzeichnung von Pintorichio. S. 145. — Federzeichnungen von Pintorichio. S. 152. 153. — Grablegung, Relief von Donatello. S. 156. — Tabernakel von Donatello. S. 157. — †Der Student, Gemälde von Rembrandt, Heliogravüre von F. Hanfstängl. Zu S. 163.

Kunstgewerbeblatt. Fünftes Heft.

Inhalt.

Aus dem Museum für Kunst und Gewerbe zu Hamburg. I. Eine Kommode von G. Landrin. Von J. Brinckmann. S. 83. — Zwei Figuren von Wenzel Jamnitzer. Von Ferd. Luthmer. S. 86. — Über den Wert der Goldschmiedemeistermarken für kunstgeschichtliche Forschungen. Von R. Bergau. S. 89. — Eine Ausstellung für kirchliche Kunst im Österreichischen Museum in Wien. Von J. v. Falke. S. 191. — Bücherschau: IV. Das Rathaus zu Basel von Albert Burckhardt und Rud. Wackernagel. S. 93. — V. Jac. v. Falke, Die k. k. Wiener Porzellanfabrik. S. 94. — VI. Großherzoglich hessische Silberkammer, zusammengestellt und herausgegeben von A. Schürmann und F. Luthmer. S. 96. — VII. F. S. Meyer, Ornamentale Formenlehre. S. 98. — Kleine Mitteilungen. S. 99. — Zeitschriften. S. 102.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Von den Chorschranken der Kirche zu Enkhuizen. (Kopfleiste.) S. 83. — Kommode von G. Landrin. Zeichnung von W. Weimar. S. 85. — †Daphne von Wenzel Jamnitzer. Zeichnung von F. Luthmer. Zu S. 86. — Kopfleiste, Ornament vom Daphnebecher W. Jamnitzers. S. 86. — Silberne Statuette von W. Jamnitzer. S. 87. — Vignette, Gürtelspange des Daphnebechers. S. 88. — Aufnäharbeit in Sammt und Schnur. Italien, 16. Jahrh. (Kopfleiste.) S. 89. — Getreide und Winde. Verkleinerung einer Tafel aus F. S. Meyers Ornamentaler Formenlehre. S. 90. — Vom Chorgestühl in der Dortrechter Kathedrale. Aus Ewerbecks Renaissance in Holland. (Kopfleiste.) S. 91. — Entwurf zu einem Tellertuchring von L. Hellmuth. (Kopfleiste.) S. 93. — †Teller von 1798, Tasse von 1801. Aus Falke, Die k. k. Wiener Porzellanfabrik. Zu S. 94. — Gitter aus dem Rathaus zu Basel. S. 94. — Thür im Saal des Regierungsrats, ebendaher. S. 95. — Narwalzahn in Silber gefaßt. 17. Jahrh. S. 97. — Aus den ornamentalen Fragmenten von Th. v. Kramer und W. Behrens. (Kopfleiste.) S. 99. — †Blatt 9 und 10 aus dem Augsburger Modelbuch von 1534. (Vgl. S. 40.)

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Die diesem Hefte beigegebene Heliogravüre

Der Student von Rembrandt,

sowie die in den früheren Heften dieses Jahrgangs befindlichen Kupfer

Der Fischmarkt in Amsterdam, Gemälde von Hans Herrmann, Radirung von F. Krostewitz,

Madonna im Rosenhag, Gemälde von M. Schongauer, Lichtkupferdruck von E. Obernetter,

Epitaphbild des Bürgermeisters Schwarz von Hans Holbein dem Älteren, Lichtkupferdruck von E. Obernetter,

sind in Abdrücken vor der Schrift auf chines. Papier in Folio zum Preise von je 2 Mark durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Von **J. Burckhardt.** Fünfte vermehrte u. verbesserte Auflage. Unter Mitwirkung des Verfassers herausgegeben von **Wilh. Bode.** 1884. 3 Bände. broch. M. 13.50, geb. in Calico M. 15.50.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Adriaen Brouwer.

Mit Illuſtrationen.

Noch immer gehört die Biographie Adriaen Brouwers mit zu den ſchwierigſten Problemen der holländiſchen Kunſtgeſchichte. Zwar iſt es den archivaliſchen Forſchungen des fleißigen Joſeph van den Branden gelungen, in einen Teil des äußerſt lückenhaft überlieferten und vielfach ſtark angezweifelten biographiſchen Materials über Brouwer mehr Licht und Zuſammenhang zu bringen, als bisher vorhanden war. Aber gerade für den wichtigſten Teil, die Jugendzeit, entbehren wir immer noch ſolcher Dokumente, welche geeignet ſind, auch anderen als den Kennern ſeiner Werke die letzten Zweifel über den Zuſammenhang Brouwers mit der Schule des Frans Hals zu benehmen. In dieſem Punkte ſteckt gerade eine von den bedeutenderen Schwierigkeiten, welche die kunſtgeſchichtliche Behandlung des Meiſters in ſich ſchließt. Denn es iſt die Aufgabe des Darſtellenden, eine Reihe von Werken, welche im engſten Anſchluß an jene Haarlemer Schule gemalt wurden, mit der größeren Zahl der anderen Bilder unter einen Hut zu bringen, welche das Weſen der vlämiſchen Schule verraten. Daß für eine ſolche Aufgabe niemand geeigneter erſcheint als Bode, der intime Kenner des Frans Hals und ſeiner Genoſſen, bedarf nur dieſer Andeutung.

Bode's Arbeit[1]) zerfällt in ſieben Abſchnitte: 1. Das Leben des Malers, dargeſtellt

1) Adriaen Brouwer. Ein Bild ſeines Lebens und ſeines Schaffens von Wilhelm Bode. („Die graphiſchen Künſte", Jahrgg. VI.)

Digitized by Google

nach den alten Künſtlerbiographien und zugleich nach urkundlichen Nachrichten. 2. Brouwers perſönlicher Charakter. 3. Brouwers Lehrer und künſtleriſche Herkunft. Sein Aufenthalt in Holland. 4. Sein künſtleriſcher Entwickelungsgang, dargelegt an einer Reihenfolge ſeiner Gemälde. 5. Brouwers Zeichnungen und die ihm zugeſchriebenen Radirungen. 6. Charakteriſtik des Künſtlers. 7. Seine Schüler und ſein Einfluß auf das niederländiſche Sittenbild.

Bode's Abſicht iſt, ſo objektiv wie möglich die urkundlichen Daten für die Biographie Brouwers mit der alten Überlieferung zuſammenzureimen und ſeinen Entwickelungsgang, ſein Malerwerk wie ſeine Zeichnungen und Radirungen auf Grund des gegenwärtig bekannten und erreichbaren Materials an Werken ſeiner Hand feſtzuſtellen, um damit eine neue Baſis für weitere Forſchungen zu ſchaffen.

Das aber, glauben wir, hat Bode mit dieſer ſeiner neuen Arbeit erreicht.

In der Darſtellung von Brouwers Leben, wo Bode mit Übergehung von Houbrakens Nachrichten, ſoweit ſie auf dem fragwürdigen Manuſkript des Nikolaus Six beruhen, die älteren Quellen des Cornelis de Bie, Izaak Bullart, Joachim von Sandrart und endlich die jüngeren Forſchungen, unter dieſen beſonders die bereits genannten ergiebigen Studien von Joſeph van den Branden in Antwerpen ausführlich berückſichtigt, hat uns die Erörterung der Gründe ſehr angeſprochen, welche zu Adriaen Brouwers Verhaftung durch die Spanier und zu der argen Geldverſchuldung des Malers während ſeiner halbjährigen Feſtungshaft den Anlaß gegeben haben können. Zwar handelt es ſich dabei nur um Vermutungen, aber dieſe Vermutungen ſind das Ergebnis einer ebenſo umfaſſenden wie vorſichtigen Prüfung einzelner dokumentariſch bezeugter Thatſachen, welche kaum in anderer Weiſe erklärt und mit einander verbunden werden können. Was aber als Hauptſache erſcheint, das iſt, daß dieſe dokumentariſch bezeugten Thatſachen dasjenige vollauf beſtätigen, was die von den älteren Biographen erzählten Schnurren und Anekdoten, mögen ſie im Einzelnen immerhin übertrieben ſein, über Brouwers Charakter vermuten ließen. Brouwer war ein Kneipgenie, aber er beſaß, wie dies auch ſein intereſſantes Bildnis von der Hand des Anton van Dyck verrät, neben einem ſprudelnden Humor ſo hervorragende Eigenſchaften des Herzens und Verſtandes, und ſeine Kunſt offenbarte bis zu ſeinem frühzeitigen Tode eine ſo ſtetige Vervollkommnung, daß ihn ſeine teilweiſe hoch angeſehenen guten Freunde bis zum letzten Augenblick nicht im Stiche ließen.

Daß Brouwer von Geburt ein Vlame ſei, das hat zuerſt W. Schmidt in ſeiner bekannten verdienſtvollen Monographie über ihn überzeugend nachgewieſen.[1] Es iſt ferner eine Thatſache, daß vlämiſche Eigenarten, beſonders in ſeiner Richtung auf das Dramatiſche und in der Wahl der Lokalfarben, in dem weitaus größeren und bedeutendſten Teile ſeiner Werke ſo ſehr überwiegen, daß Brouwer auch in ſeiner Kunſt als Vlame bezeichnet werden darf. Aber ebenſo gewiß iſt es auch, daß in der Art, wie er komponirt, wie er das Beleuchtungsproblem behandelt und wie er die Lokalfarben unter einen feinen, meiſtens hellgrauen Generalton zu bringen verſteht, verſchiedene Eigentümlichkeiten ausgeprägt ſind, für welche es in der vlämiſchen Schule jener Zeit an jeder Vorbedingung fehlt, welche aber der holländiſchen Schule, ſpeziell der Haarlemer Schule des Frans und Dirk Hals, aufs engſte verwandt ſind und daher auf die von

1 Die Möglichkeit des Aufenthaltes in Holland und der Beeinfluſſung Brouwers durch Hals giebt Schmidt ausdrücklich zu; vgl. S. 19, 21, 24, 43. Dies iſt von Unger, Oud-Holland II, S. 162 ff. überſehen worden.

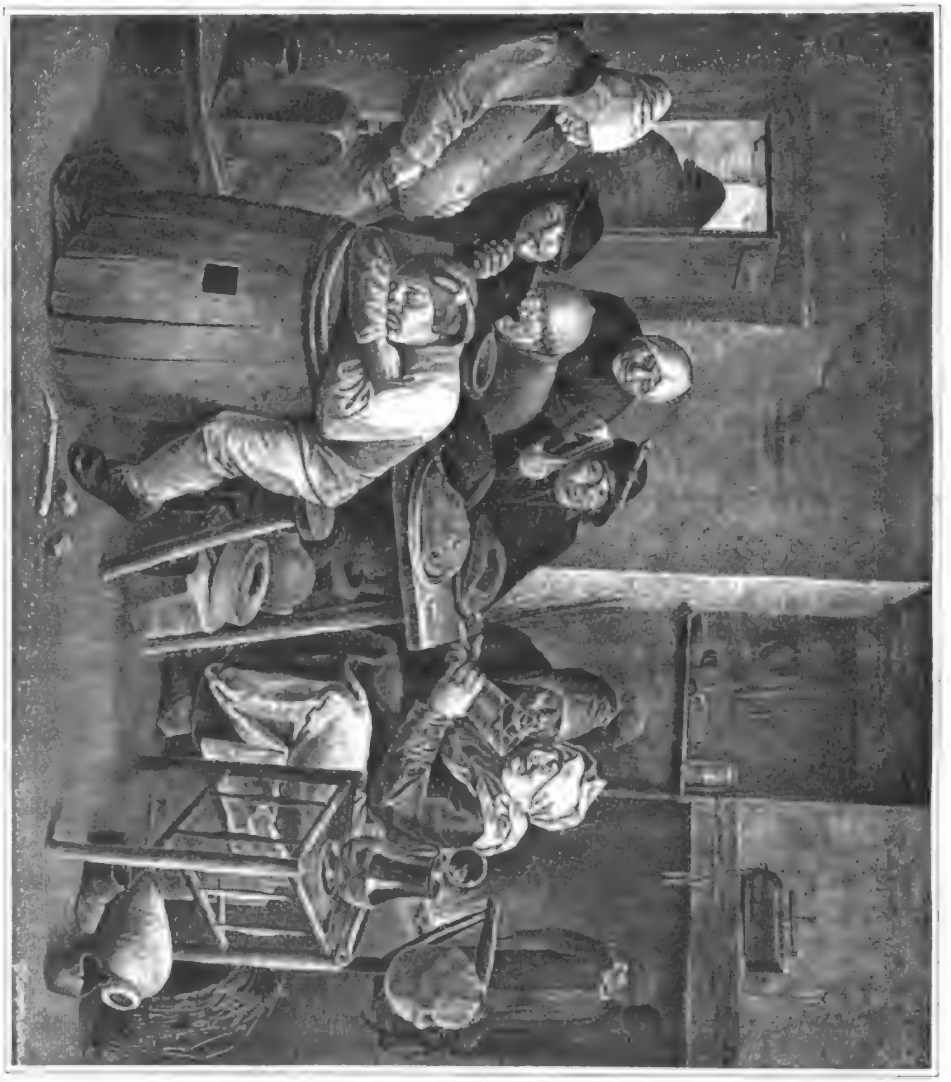
Digitized by Google

einigen der älteren Biographen gegebene und von Houbraken weiter ausgesponnene, aber durch Dokumente bis dahin nicht erhärtete Nachricht von einem früheren Aufenthalte das Brouwer in Holland und besonders in Haarlem ein bedeutsames Licht werfen. Deshalb muß es als ein Verdienst Bode's bezeichnet werden, daß er in sehr geschickter Weise für diesen früheren Aufenthalt des Brouwer in Holland eine Reihe von Wahrscheinlichkeitsgründen geltend macht, welche die höchste Beachtung verdienen: so z. B., im Gegensatz zu Teniers, das häufige Vorkommen von Werken des Brouwer in Holland schon in der Zeit bald nach dessen Tode, obwohl doch während der Dauer des spanisch-holländischen Krieges, in welche die Lebenszeit Brouwers fällt, wenige Bilder aus den spanischen Niederlanden kamen; ferner die Zeichnung des Matthys van den Bergh (im königl. Kupferstichkabinet zu Berlin) nach dem „Bauerntanz" des Brouwer, auf welcher Brouwer zwanzig Jahre nach seinem Tode von diesem seinem Zeitgenossen in einer Aufschrift Harlemensis genannt wird: was Bode so erklärt, daß van den Bergh aus dem ihm bekannten Aufenthalt Brouwers in Haarlem auf Haarlem als dessen Geburtsort schloß; weiterhin — wenn auch nur ein Nebenumstand — das Wappen von Amsterdam auf einer dem Brouwer zugeschriebenen Radirung, welche als Gegenstück zum „Rauchenden Affen" bekannt ist; endlich auch der Umstand, daß immer holländische Künstler als Verleger und Stecher seiner Bilder auftreten, und daß es gerade die in die ersten Perioden zu setzenden Bilder des Künstlers sind, welche in Holland, speziell in Amsterdam, zur Ausgabe gelangten.

Da Brouwer seine Bilder nicht datirt hat, so ist die Feststellung der Reihenfolge seiner Werke außerordentlich schwierig. Läßt doch die Regellosigkeit aller seiner Lebensäußerungen und Gewohnheiten annehmen, daß auch sein künstlerischer Entwickelungsgang nicht das Bild eines glatt und gerade sich fortspinnenden Fadens darstellt. Deshalb ist bei einer Gruppenbildung von Brouwers Werken, worauf sich Bode klüglich beschränkt, immer die Möglichkeit vorhanden, daß Bilder der einen Gruppe der Zeit nach in eine andere Gruppe gehören. Indessen kommt es nicht darauf an, in diesem Punkte das Letzte zu erreichen. Die Hauptsache bleibt, daß das Gemeinsame gewisser Bilderreihen richtig erkannt und ausgesprochen werde. Was aber diesen Punkt betrifft, so ist der Unterzeichnete, soweit er Bode's Behauptungen zu kontrolliren vermag, der Überzeugung geworden, daß wir bis jetzt keine Schrift über Brouwer besitzen, in welcher entfernt auch nur ein einziges seiner Gemälde mit solcher Gründlichkeit, Eindringlichkeit und Feinheit des Geschmackes analysirt wäre, wie es hier bei einer großen Anzahl derselben geschehen ist. Dazu ist eine Aufzählung von Werken Brouwers gegeben, wie sie bis jetzt auch noch nirgends vorgelegen hat: nicht eine Aufzählung, welche blind und unkritisch die Nummern älterer wie jüngerer Auktionsverzeichnisse und Kataloge abschreibt, sondern eine Aufzeichnung, welche entstanden ist auf Grund zahlreicher, im Laufe der Jahre teilweise recht oft wiederholter Prüfungen der Werke mit eigenen Augen. Das aber ist es, was dieser Arbeit Bode's wieder ebenso wie allen seinen übrigen einen ganz besonderen Wert giebt. Mit Privatmitteln leistet er, was anderswo, z. B. auf dem Gebiet der antiken Kunst, mit reicher, alljährlich geregelter gleichmäßiger Unterstützung durch wissenschaftliche Korporationen geschieht. Aber nicht bloß ein Sammelwerk giebt er, sondern er fügt auch, sein mit rastlosem Fleiß zusammengetragenes weites und umfangreiches Material vollkommen beherrschend, gleich die wissenschaftliche Bearbeitung hinzu und giebt damit aufs Neue in glänzendster Weise einen Beweis davon, wie voll und ganz,

Digitized by Google

wie lebhaft und warm er in ſeiner Sache ſteht. Seine Darſtellung läßt ferner den Leſer, auch den Laien, erkennen, welche kaum zu überſehende Fülle lohnendſter Arbeiten auf dem Gebiet der neueren Kunſt noch bewältigt werden muß. Sie legt die Frage nahe, ob die Staatsregierungen, welche der antiken Kunſt eine nach allen Richtungen hin geregelte vielſeitige Pflege zu teil werden laſſen, es noch länger verantworten können, daß ſie nicht Gleiches und Entſprechendes auch für die reichen Gebiete der neueren



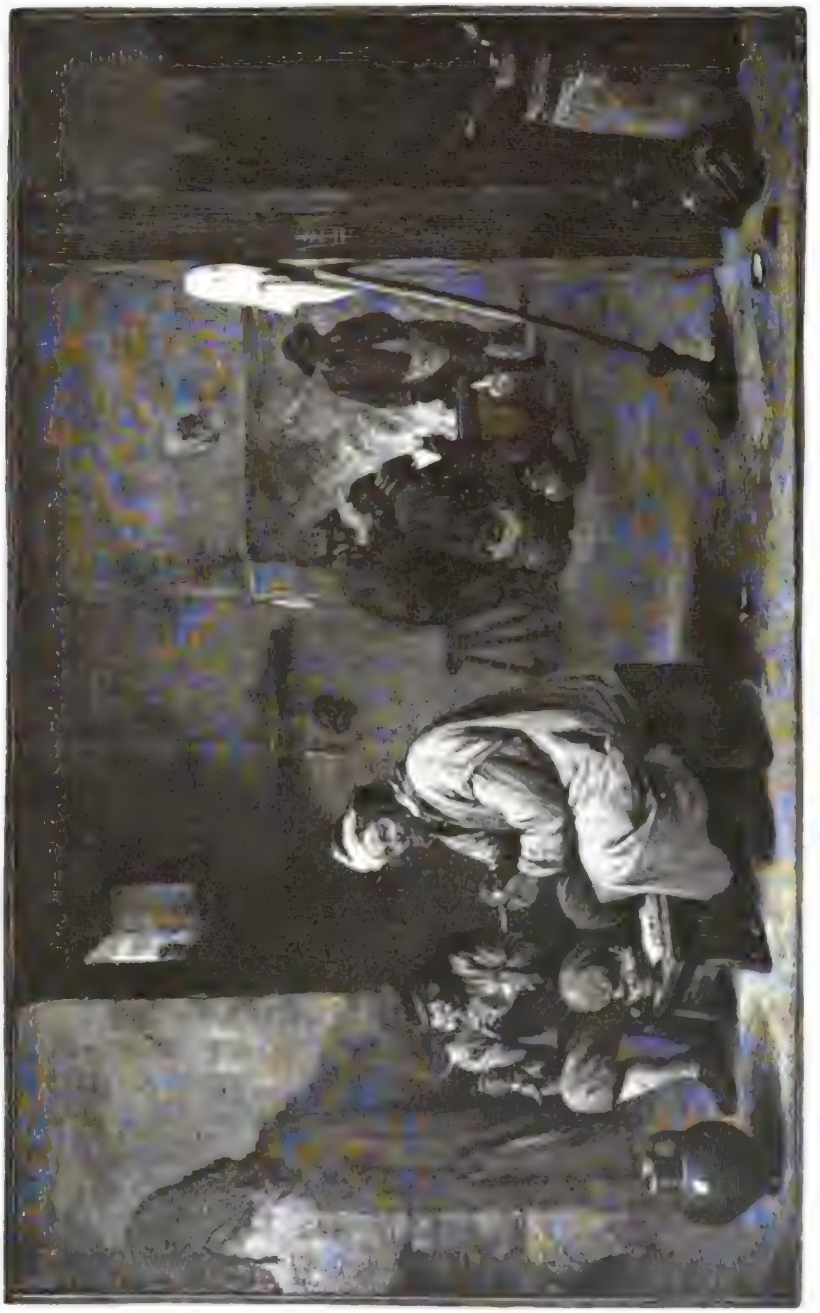
Bauerngeſellſchaft. Gemälde von Adriaen Brouwer.
Von der Gegenſeite nach einer Lithographie von Müller. Großherzogliche Gemäldegalerie in Schwerin. Kat. Nr. 117.

Kunſtgeſchichte ins Werk ſetzen. Indeſſen iſt hier nicht der Ort, dieſer Frage weiter nachzugehen.

Mit beſonderer Freude hat der Unterzeichnete die Zuſammenſtellung der beiden Amſterdamer Bilder Brouwers mit dem der Schweriner Galerie begrüßt. Derſelbe hat die Überzeugung der Zuſammengehörigkeit dieſer drei Bilder, welche ſich ihm ſchon vor Jahren bei ſeinem erſten Beſuch in Amſterdam ſofort aufdrängte, nach wiederholter Vergleichung nur zu beſtätigen vermocht. Die Radirung Halms nach dem Schweriner

Digitized by Google

Bilde wird jetzt ausreichen, um dem, der das Original nicht geſehen, klar zu machen, daß wir hier nicht nur ein der Kunſt des Bauern-Brueghel höchſt eigenartig gegenüberſtehendes Werk des 17. Jahrhunderts, ſondern zugleich auch ein zweifelloſes Werk des



Dorfſchenke. Gemälde von David Teniers d. J.
Großherzogliche Gemäldegalerie in Schwerin. (Kat. Nr. 1010.)

Adriaen Brouwer vor uns haben. Dabei mache ich auf eine auch in dieſen Bildern vorkommende und deshalb mit als Beweis für die Zugehörigkeit zu verwendende auffallende Farbenzuſammenſtellung aufmerkſam, welche in mehreren anderen Bildern des

Brouwer wiederkehrt, die Bode den übrigen Perioden des Meiſters zuweiſt, ich meine die Zuſammenſtellung von Phosphor- oder Kanariengelb mit anderen Farben, beſonders mit Matt-Roſa oder Matt-Grau. In der Amſterdamer „Schlägerei“ z. B. trägt ein junger Bauer im Vordergrunde eine graue Jacke und kanariengelbe Hoſen. Auf dem Schweriner Bilde iſt der auf der Tonne eingeſchlafene junge Bauer ganz ähnlich gekleidet, er trägt gleichfalls kanariengelbe Hoſen und eine Jacke, deren Farben zwiſchen Grau und Matt-Roſa ſpielen. Daraufhin vergleiche man nun das von Bode auf S. 44 erwähnte Bild des Herrn Gontard in Frankfurt a. M., welches fünf Zecher darſtellt, von denen der eine mit „phosphorgelben Hoſen und Ärmeln und mit einer mattroten Jacke“ verſehen iſt; oder das Bild in der Eremitage in Petersburg, welches einen Flötenbläſer in mattgelber Jacke und mit roter Mütze darſtellt; oder auch die Bilder in Dresden (Unangenehme Vaterpflichten), München (Baderſtube, Meſſerkampf, Schlägerei zwiſchen fünf Bauern und Eingeſchlafener Wirt), die Bilder in Karlsruhe (Zahnarzt, Schläfer), das Bild im Louvre (Kneipe), das in der Bridgewater-Galerie (Katzenmuſik u. a. m.: auf welchen allen das obengenannte Phosphor- oder Kanarien-Gelb in auffallender Verbindung mit anderen Farben erſcheint, ſo daß es zu den Kennzeichen des Adriaen Brouwer gerechnet werden muß. Wie denn überhaupt bei Brouwers Geſtalten aus dem Volke Farbenzuſammenſtellungen vorkommen, die nicht leicht ein anderer wagen dürfte, die aber bei Brouwer auf den erſten Blick kaum auffallen, weil er es ſo überaus meiſterhaft verſteht, ſeine Lokalfarben mit dem das Ganze beherrſchenden Luftton zuſammenzuſtimmen. Zugleich möchte ich darauf aufmerkſam machen, daß unter den Bildern der erſten Gruppe, welche Bode der Frühperiode, ſoweit bei dem kurzen Leben des Künſtlers von einer ſolchen die Rede ſein kann, zuzuweiſen geneigt iſt, keins ſo ſehr wie das Schweriner Bild auf einen Zuſammenhang mit der Haarlemer Schule und ſpeziell mit der der Brüder Dirk und Frans Hals hinweiſt: nicht bloß in der flotten leichten Behandlungsweiſe, welche die Formen und Farben bereits in großen kühnen Zügen hinſetzt, und welche trotz der ſtrichelnd aufgeſetzten Lichter durch das ganze Bild geht, ſondern auch in dem aus einer Miſchung von hellblonden und hellgrauen Tönen gebildeten Generalton, welchem die in einfachem Tageslicht uns entgegentretenden gedämpften Lokalfarben untergeordnet ſind, unter letzteren auch das für Frans Hals und ſeine Schule ſchon in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts ſo charakteriſtiſche Graugrün.

Bei der Beſprechung der zweiten Gruppe, als deren Höhepunkt Bode zwei Bilder in München hinſtellt, die Baderſtube und den Meſſerkampf, werden die Liebhaber des Brouwer am meiſten davon angeregt werden, daß die beiden bekannten Bilder in Kaſſel, desgleichen zwei ſehr verwandte Bilder des Prado in Madrid (Nr. 1218 u. 1219) möglicherweiſe gar nicht dem Brouwer, ſondern dem jüngeren David Teniers angehören, von deſſen Hand es allerdings eine Reihe wohl beglaubigter Gemälde giebt, welche eng im Anſchluß an die Kunſt des Brouwer gemalt ſind. Der Unterzeichnete hat bereits vor Jahr und Tag, als Bode's Anſichten darüber noch nicht ſchriftlich niedergelegt, aber dieſen und jenen Fachgenoſſen bereits mündlich von ihm mitgeteilt waren, die beiden Bilder in Kaſſel auf die beregten Zweifel hin angeſehen, aber in betreff ihrer Zugehörigkeit zu keiner ſicheren Überzeugung zu gelangen vermocht — und wie ihm, ſo wird es vielleicht noch Vielen ergehen. Aber gleichviel, ob wir in dieſer Frage jemals zu einer endgültigen Entſcheidung gelangen oder nicht, iſt es nicht ſchon für die Liebhaber der Kunſt und ihrer Wiſſenſchaft intereſſant genug, gewahr zu werden, daß es in dem Ent-

wickelungsgange beider Künſtler, des Adriaen Brouwer und des jüngeren David Teniers, eine Phaſe giebt, in welcher ſie ſich ſo nahe kommen, daß ſelbſt die geübteſten Kenneraugen Gefahr laufen, die Werke des einen mit denen des anderen zu vermiſchen? Bode hat ſich wohl gehütet, hier eine beſtimmte Entſcheidung zu fällen. Allein darauf kommt es zunächſt auch gar nicht an, die Hauptſache iſt, daß wir uns der Unterſchiede zwiſchen dieſen nicht beglaubigten und gleichzeitigen beglaubigten Werken des Brouwer bewußt werden. Dieſe Unterſchiede aber wird ſchwerlich jemand beſſer zeichnen können, als Bode es mit der ihm eigenen Eindringlichkeit und Feinheit des Urteils in dankenswerteſter Weiſe gethan hat. Was das längliche Format der Kaſſeler Bilder 0,30×0,52 betrifft, ſo ſei hier bemerkt, daß das beglaubigte Schweriner Bild des David Teniers (Nr. 1010), eins der vollendetſten und beſterhaltenen Werke des Meiſters, im Rahmen gemeſſen, ziemlich dieſelben Dimenſionen hat. Das im Katalog angegebene Maß 0,330×0,537 iſt nämlich das des Bildes außerhalb des Rahmens. Und dieſem Maß außerhalb des Rahmens nähert ſich auch das der Kaſſeler Bilder ſo ſehr, daß kaum noch von einer Differenz zwiſchen den dreien die Rede ſein kann. Nach Eiſenmanns gefälliger brieflicher Mitteilung ſind die genauen Maße außerhalb des Rahmens bei Nr. 380 (Kartenſpieler): Höhe 0,310 (knapp). Breite 0,537; bei Nr. 381 (Trinker und Krakehler): Höhe 0,315. Breite 0,535. Darnach könnte man wohl ſagen, daß die Kaſſeler Bilder mit dem beglaubigten Bilde in Schwerin eine zuſammengehörige Reihe bilden und daß ſomit das letztere unter die Beweismittel für die Herkunft erſterer von der Hand des Teniers mit aufgenommen werden dürfte. Auch beſtätigt das Schweriner Bild, wie man ſchon aus der Beſchreibung desſelben im Katalog entnehmen kann, dasjenige, was Bode über die bei Teniers im Gegenſatz zu Brouwer ſo oft hervortretende Abſichtlichkeit bemerkt, mit welcher ſich im Vordergrunde des Bildes die Kompoſition eines Stilllebens von Kübeln, Keſſeln, Krügen u. ſ. w. geltend macht.

Nachdem Bode den beiden Jugendperioden des Meiſters, für welche er das Jahr 1633 als ungefähre Begrenzung ſetzt, etwas über zwanzig ſeiner erhaltenen und uns bekannt gewordenen Gemälde zugewieſen hat, giebt er der Zeit ſeiner höchſten Reife, welche er auf die kurze Spanne von 1633 bis 1636 einſchränkt, nahezu an ſechzig der allerbeſten Werke, und dem letzten Zeitraum ſeines Lebens, von 1636 bis 1638, noch zehn derſelben. Setzen wir nun den Anfang von Brouwers Meiſterthätigkeit auf das achtzehnte Lebensjahr desſelben — was doch nach Analogie anderer Künſtlerentwickelungen in jenen Zeiten ſo ziemlich der ſpäteſte Anfang ſein dürfte — ſo käme auf die obengenannten zwanzig Bilder der beiden Jugendperioden ein Zeitraum von ungefähr elf Jahren.

Ich geſtehe, daß ich mich mit dieſen Einteilungsverhältniſſen nicht ganz befreunden kann. Allein darauf kommt es glücklicherweiſe zunächſt auch nicht an. Viel intereſſanter und belehrender ſind wieder die Geſichtspunkte, nach denen Bode die Bilder von einander ſcheidet. Während er als Kennzeichen der erſten Werke eine ſtellenweiſe etwas ſchwere metalliſche Färbung bei entſprechender feſter Behandlung und ſorgfältiger, noch nicht völlig freier und leichter Zeichnung hinſtellt und von hier aus einen allmählichen Fortſchritt zu feinerer Abtönung und Vermannigfaltigung der Farben und zu einer leichteren, zuletzt ſchon in den Lichtern emailartig wirkenden Behandlung bei immer flotter werdender Zeichnung konſtatirt, ſieht er in der weitaus größten Zahl von Brouwers Werken, deren Entſtehung er, wie geſagt, auf die kurze Zeit von vier Jahren zuſammendrängt, die eben-

Digitized by Google

genannten Vorzüge zur höchſten Potenz entwickelt und beſpricht nun Bild für Bild, obenan zwölf Werke der Alten Pinakothek, in der eingehendſten Weiſe und mit großer Wärme, mit einer Wärme, welche dem, der ſie kennt, die herrlichen Schöpfungen aufs lebhafteſte ins Gedächtnis zurückruft und das Leſen der Abhandlung zu einem Genuß macht. Eine weitere zeitliche Scheidung dieſer Hauptgruppe in kleinere Abteilungen vermeidet Bode, da es infolge des Mangels an Datirungen vom Künſtler ſelbſt an jedem Anhalt dazu fehlt. Nur meint er im allgemeinen — dem Entwickelungsgange des Künſtlers durch die beiden erſten Perioden entſprechend — ſo viel annehmen zu dürfen, daß die farbigeren mit paſtoſem und emailartigem Farbenauftrag die früheren, die einfarbigeren, mehr auf Ton ausgehenden und in leichter tuſchender Weiſe behandelten Gemälde dagegen die ſpäteren ſind. Und demgemäß ſetzt er nun diejenigen Werke Brouwers, in welchen, mit gänzlicher Unterordnung der Lokalfarben, bald ein hellblonder, bald ein kühlerer grauer Ton zur Hauptſache wird, in die letzte Periode von 1636 bis zum Tode Brouwers im Jahre 1638. In dieſen Werken tritt nun, wie jeder, der ſie kennt, ohne Frage zugeben muß, eine ſo auffällige Verwandtſchaft mit dem von Houbraken als Brouwers Lehrer genannten Frans Hals zu Tage, daß das Erſte, was ſich dem Betrachtenden aufdrängt, die Vermutung iſt, wir hätten es hier mit den Jugendwerken des Brouwer zu thun. Allein bei einem Überblick über dieſe zuletzt charakteriſirte Reihe von Werken wird, wie der Unterzeichnete aus eigenſter Überzeugung zuzuſtimmen vermag, die eben ausgeſprochene Vermutung ſofort wieder niedergeſchlagen. Denn die Überlegenheit dieſer Arbeiten über diejenigen Werke, welche aus mannigfaltigen Gründen als Jugendwerke Brouwers bezeichnet werden dürften, iſt, wie Bode richtig betont, ſo augenfällig, daß ſie durchaus davon getrennt werden müſſen. Zudem läßt die darin vorhandene volle künſtleriſche Freiheit und Meiſterſchaft — und dies iſt der Hauptgrund — mit Beſtimmtheit auf eine vorausgegangene ſelbſtändige künſtleriſche Thätigkeit von manchen Jahren ſchließen. Und endlich iſt ein Anſchluß dieſer Werke an die im Ton immer feiner werdenden Arbeiten der mittleren Hauptperiode des Meiſters ſehr wohl denkbar.

Es muß freilich zugegeben werden, daß, da es bis jetzt an äußeren Dokumenten für dieſe letzte Periode gebricht, hier in dem von Bode gezeichneten Entwickelungsgang des Künſtlers ein Punkt erſcheint, welcher von anderen beſtritten werden kann und vielleicht auch noch beſtritten werden wird. Indeſſen wird es ſo lange ein Streit um des Kaiſers Bart bleiben, als nicht geſicherte äußere Dokumente in die eine oder andere Wagſchale fallen. Was uns betrifft, ſo erſcheint es auch uns ſehr wahrſcheinlich, daß z. B. ſo hochvollendete Werke wie die „Raucher“ in der Galerie Steengracht und wie der „Bauer mit der bitteren Arznei“ im Städelſchen Inſtitut füglich nicht an den Anfang von Brouwers Entwickelungsgang geſetzt werden können, ſondern am beſten da angereiht werden, wo Bode ſie anreiht. Andererſeits aber giebt Bode ſelbſt bei der Beſprechung des Bildes „Der eingeſchlafene Wirt“ in der Alten Pinakothek (vordem in Schleißheim) ausreichend Zeugnis davon, wie bedenklich es im Einzelfall iſt und ſein kann, ein Bild Brouwers der erſten oder der letzten Periode desſelben zuzuweiſen. Und es muß immer wieder daran erinnert werden, daß es kein Wunder iſt, wenn ein ſo hochbegabtes Genie, wie das des Brouwer, welches von Beginn der Thätigkeit an in der ausgeſprochenſten Weiſe nach einer und derſelben Richtung hin ſich kund giebt und in dieſer Richtung unentwegt bis ans Ende verharrt, auch ſchon im Anfang mit Leiſtungen auf den Schauplatz tritt, welche den Leiſtungen der letzten Zeit kaum in etwas nachgeben und daher mit dieſen

verwechselt werden. Das begreift sich noch viel leichter, wenn wir erwägen, daß schon das 32. Lebensjahr das Todesjahr Brouwers ist, und daß am Anfang wie am Ende die malerisch so hoch gekommene Technik des Frans Hals gleichsam wie die Fackel erscheint, welche jenem auf seiner Lebensbahn leuchtet.

Den Einzelbemerkungen Bode's zu den Werken Brouwers aus den beiden letzten Perioden seiner Thätigkeit haben wir kaum etwas entgegen- oder auch hinzuzusetzen. Nur hätten wir gerne gesehen, wenn sich Bode bei Besprechung der aus der Suermondtschen Sammlung für die königl. Galerie in Berlin erworbenen „Landschaft im Mondschein" mit den die Echtheit bezweifelnden Bemerkungen auseinandergesetzt hätte, die die letzte Ausgabe des Katalogs dazu macht. Freilich sind diese Bemerkungen nur kurz hingeworfen und nicht, wie es hätte geschehen können, eingehender motivirt, aber immerhin sind auch wir, ohne uns mit Entschiedenheit auf die eine oder andere Seite schlagen zu können oder zu wollen, zu der Überzeugung gelangt, daß dies Bild, besonders in technischer Beziehung von dem zweifellos echten Landschaftsbilde Brouwers in der Berliner Galerie „Der Hirt am Wege" sehr stark abweicht und daher zu Bedenken Anlaß giebt. Im Gegensatz zu der leichten und duftigen Behandlung dieses tritt in dem dicken und zähen Farbenauftrage jenes etwas Schwerfälliges zu Tage, auch in den braunen und rötlichen Tönen etwas Branstiges, woran wir sonst nicht bei Brouwer gewöhnt sind; auch steckt in der ganzen Auffassung der Mondscheinpoesie ein Zug, welcher mehr an das vorige Jahrhundert als an den Anfang des vorvorigen erinnert, und ich weiß es nicht recht zu sagen, warum ich bei diesem Bilde öfter an Kunstwerke von englischem Grund und Boden erinnert bin. Zu dem Bilde in der Sammlung La Caze Nr. 45 (irrtümlich ist angegeben Louvre Nr. 45) möchte ich noch bemerken, daß ich bei der Betrachtung desselben aufs allerlebhafteste an die Frankfurter Bilder erinnert bin, und daß darin die Verwandtschaft mit der Technik des Frans Hals so augenscheinlich ist wie nur in irgend einem Bilde dieser Art. Von Teniers keine Spur! Endlich soll noch bemerkt sein, daß in der Radirung von Wörnle „Der Zahnarzt auf dem Lande", aus der Galerie Liechtenstein, so gut wie gar nichts von dem, was als das Spezifische in Brouwers Technik bezeichnet werden könnte, vorhanden ist, und daß die Redaktion der „Graphischen Künste" in Wien gut gethan hätte, die Platte auszuschließen. Dieser Vorwurf trifft viel weniger den sonst vortrefflich bewährten Künstler als die genannte Redaktion, welche, wie es scheint, die Platten der von ihr beauftragten Radirer und Stecher bisweilen ohne die nötige schärfere und eingehendere Prüfung annimmt. Es wäre zugleich im Interesse der Sache, wenn bei dieser Prüfung der Direktor desjenigen Museums, welches das Original der Radirung besitzt, nicht außer Acht gelassen würde.

Nach Besprechung der Gemälde geht Bode zu den wenigen Zeichnungen Brouwers über, deren Figuren und Gruppen in Haltung und Ausdruck so lebensvoll empfunden und so treffend charakterisirt sind, daß sie an die Art erinnern, mit welcher Rembrandt seine Gestalten zu skizziren liebt. Der Umstand aber, daß einzelne von Brouwers Blättern besonders denen des Adriaan und Isack van Ostade verwandt sind, mag Ursache sein, daß manche seiner Zeichnungen diesen beiden Meistern beigelegt werden. Wie schon Heller in früherer Zeit die von Heineken zuerst aufgestellten sogenannten Originalradirungen Brouwers als zweifelhaft bezeichnet, so will auch Bode mit Recht nichts davon wissen und sucht Blatt für Blatt nachzuweisen, daß sie des Meisters unwürdig seien. Auch das „Malerwerk" Brouwers, woran sich viele zeitgenössische Stecher beteiligt haben

Digitized by Google

und welches als kunstgeschichtliches Hilfsmittel für das Studium Brouwers dauernden Wert behält, kann insofern nicht gelobt werden, als darin auf die eigenartige malerische Behandlungsweise des Meisters nicht tief genug eingegangen ist. In dieser Beziehung ist unserer Zeit, in welcher das kunstgeschichtliche Wissen eine ganz andere Richtung und Bedeutung gewonnen hat, ein ungleich tieferes Verständnis eigen, wie in diesem Falle und auch sonst die übrigen Radirungen der Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst ausreichend beweisen.

Der von Bode mit großer Liebe ausgearbeiteten Charakteristik Brouwers wird jeder Kenner seiner Werke beipflichten. Bode hebt mit Recht den Gegensatz gegen die vielfigurige Kompositionsweise der Meister Pieter Aertsen, Peeter und Jan Brueghel, David Vinckboons und anderer hervor, indem Brouwer eine einzelne Scene mit verhältnismäßig wenigen Figuren zur Hauptsache macht und jede Figur zur Erklärung und Belebung derselben zurecht zu setzen und mit schärfster und treffendster Individualisirung durchzuarbeiten pflegt. Infolge davon begegnet uns unter seinen Gestalten selten dieselbe Person, während wir z. B. bei Teniers und anderen verwandten vlämischen Meistern geradezu von wiederkehrenden Typen reden können. Diese und andere Vorzüge, wie z. B. die Einfachheit des Motivs in seinen Landschaften und die Stimmung, welche er diesen in ähnlicher Weise wie Rembrandt, Aalbert Cuyp, Adriaan van de Velde u. a. m. zu geben versteht, ebenso sein köstlicher naiver Humor, welchem alle tendenziösen Nebenabsichten ferne liegen, sind Vorzüge, welche er mit den begabtesten Meistern der nördlich wohnenden holländischen Nachbarn gemein hat und welche daher auf die Geschichte von seinem Jugendaufenthalt in Holland ein bedeutsames Licht werfen, während andererseits das Hochdramatische in seinen Bildern und das sprudelnde Leben in seinen Gestalten eine gewisse Geistesverwandtschaft mit dem großen Petrus Paulus Rubens darthun, und auch seine Lokalfarben, mögen sie noch so fein getönt sein, den Boden von Flandern und die Macht der Heimat verraten.

Dieser Punkt muß für die weitaus größte Zahl seiner Bilder unbedingt festgehalten werden. Gerade auf einigen der allerfeinsten Bilder in München finden wir eine Freude an der Verbindung von saftigem Rot, Grün, Blau und Gelb, welche als echt national, als durch und durch vlämisch bezeichnet werden muß und welche zu den leuchtend grauen und ins Schwärzliche fallenden Tönen anderer, ganz an Frans Hals sich anschließender Bilder in einem diametralen Gegensatz steht. Bei dieser Gelegenheit fällt mir ein, daß, was Bode nicht erwähnt, auf dem wundervollen Bilde in der Sammlung Steengracht, welches eine lustige Gesellschaft von sechs Personen darstellt, Frans Hals und Adriaen Brouwer als Porträts zu erkennen sind. Derjenige, welcher dieses und die verwandten Bilder im Städelschen Institut und in der Sammlung La Caze der letzten Periode Brouwers zuweist, wird hieraus den Schluß machen, daß die packende Kunst des Frans Hals von neuem den jüngeren Künstler entflammt habe: und das ist es eben, was auch wir am liebsten unterschreiben möchten; wer aber entgegengesetzter Ansicht ist, wird Neigung haben, das Steengrachtsche Bild als Argument dafür zu benutzen, um dieses und die anderen verwandten Werke der Jugendzeit des Brouwer zuzuweisen. Und wer diese Ansicht vertritt, dem kommt eine eben erst von J. H. W. Unger in Rotterdam in der Zeitschrift Oud-Holland (II, 161 ff.) veröffentlichte Mitteilung sehr bequem, nach welcher in den Jahren 1626 und 1627 in der That ein Maler Adriaen Brouwer in Haarlem nachweisbar ist, welchem von einem zeitgenössischen Freunde die Epitheta „kunstreich und

Digitized by Google

weitberühmt" beigelegt werden, und welcher gewiß der unſerige und kein anderer Adriaen Brouwer ſein wird. Allein, ſo intereſſant auch dieſe den Aufenthalt des Malers in Haarlem während der genannten beiden Jahre bezeugenden Dokumente ſind: eine größere Sicherheit für die Datirung jener zuletzt beſprochenen Werke iſt damit nicht gegeben, und die Frage bleibt für alle diejenigen offen, welche allein aus dem Charakter der Kunſt heraus zu keiner Entſcheidung zu gelangen vermögen.

Im Schlußkapitel erörtert Bode den weitreichenden Einfluß Brouwers auf die Entwickelung des Sittenbildes der unteren Klaſſen und verweilt beſonders bei dem jüngeren David Teniers, welcher, wenn er auch nicht, wie Joos van Craesbeeck, als eigentlicher Schüler des Brouwer bezeichnet werden kann, dem Einfluß desſelben dennoch von 1634 an bis ungefähr 1640 hin in der augenfälligſten Weiſe unterliegt. So kurz die Behandlung auch iſt, welche Bode dieſem Thema widmet, ſo reich und wertvoll iſt doch wieder das Material, das er hier aus ſeinen Kollektaneen in gewohnter Weiſe ausſchüttet, ſo daß wir dem, welcher ſich über die erſten Wandlungen des David Teniers in ſeinen Werken klar werden will, gar keinen beſſeren und zuverläſſigeren Führer empfehlen können als dieſe paar Seiten über Teniers, zu deſſen hervorragendſten Eigenſchaften ein ſehr geſchicktes Sich Akkommodiren gehört zu haben ſcheint.

Friedrich Schlie.

Noch einmal das venezianiſche Skizzenbuch.

Mit Illuſtrationen.

(Schluß.)

C. Nach dieſem erſten Angriff, den ich, ſo gut es eben ging, abzuwehren getrachtet, fällt jedoch mein Gegner mit erneutem Mut über mich her, in der ſchlimmen Abſicht, mich diesmal mit einem Kopfhieb völlig zu entwaffnen. Zu dieſem Zwecke ſuchte er ſich etwelche Blätter unter den venezianiſchen aus, die, wie er behauptet, Raffael als Studien oder Skizzen zu mehreren Gemälden verwendete; ſo unter anderen den aufwärts blickenden Kopf eines jungen Mannes (Kahl 59) zum Apoſtel Johannes in ſeinem Bilde „die Krönung Mariä" im Vatikan [1]); ferner den Kopf eines alten Mannes, dem wir ſowohl im Predellenbilde „die Anbetung der Könige" (im Vatikan), als auch in der herrlichen Federzeichnung dazu in Stockholm begegnen [2]); desgleichen das Blatt mit den hüpfenden Kindern, welche Zeichnung Herr Müntz als die erſte Idee anſieht zu der Kompoſition, die Raffael in Rom dem Marcantonio zu ſeinem bekannten Stiche mit den tanzenden Kindern lieferte [3]).

1) Dieſer Kopf, eine Studie, die Pintorichio zu ſeiner Zeichnung des hl. Hieronymus in den Uffizien (Philpot 598) benutzte, wurde allerdings mehrfach kopirt, unter andern auch vom jungen Raffael, und dieſe ſchöne Kopie in ſchwarzer Kreide beſitzt gegenwärtig Herr Malcolm in London. Wir reproduziren hier ſowohl dieſe letztere Zeichnung, d. h. die Raffaels, als auch den venezianiſchen Kopf, der dem Urbinaten als Vorbild diente.

2) Dieſen Kopf eines Alten im Profil (wahrſcheinlich nach einer Leonardozeichnung kopirt) benutzte nicht nur der junge Raffael (1501–1502), ſondern auch noch ein anderer Schüler des Pintorichio, nämlich Euſebio da S. Giorgio — ſiehe ſein gutes Bild „Die Anbetung der Könige" in der ſtädtiſchen Galerie von Perugia — ein Bild, das Prof. Ernſt Forſter dem Raffael ſelbſt zuſchreiben wollte.

3) Daß Raffael in Rom bei der Kompoſition der tanzenden Kinder zum Stich des Marcantonio ſich noch vielleicht der Federſkizze ſeines Freundes und Lehrers Pintorichio erinnert haben könnte, liegt im Bereich der Möglichkeit, und ich will dieſen herrlichen Gedanken gar gern dem Herrn Müntz laſſen, finde ihn jedoch nicht paſſend für die Löſung unſerer Streitfrage, inſofern nämlich die Ähnlichkeit zwiſchen den beiden Kompoſitionen ungefähr dieſelbe iſt, die zwiſchen einer Gans und einem Schwan beſteht.

Digitized by Google

Und damit wähnt alſo Herr Müntz dargethan zu haben, daß die venezianiſchen Federzeichnungen von der Hand Raffaels ſind, und daß folglich die „question" ein für allemal abgethan ſei? — Mir will es faſt ſcheinen, als hätte Herr Müntz, und dies gewiß ohne

Kopf eines jungen Mannes, Kreidezeichnung von Raffael. (Sammlung Malcolm, London.)

es zu wollen, durch dieſe ſeine Beiſpiele nur Waſſer auf die Mühle Lermolieffs geleitet, inſofern aus denſelben deutlich hervorgeht, daß der junge Raffael in den Jahren 1501—1504 gar manche Federzeichnung ſeines Lehrers Pintoricchio zu ſeinen eigenen Bildern zu benutzen wußte. Hat ihm ja auch in jener Zeit die ſchöne Federzeichnung der Albertina zu ſeinem ſog. Dreifigurenbilde in Berlin, die kleine Federzeichnung mit Madonna und Kind in der

Digitized by Google

Salle aux boites im Louvre (Raffaelbuch von Müntz, S. 172 und 173, Braun 3) zu ſeiner ſog. Madonna Solly, ebenfalls in Berlin, ſowie auch die ſchöne Federzeichnung, Madonna mit dem ſegnenden Chriſtkind (Nr. 610) im Städelſchen Inſtitut in Frankfurt, zur ſog. Madonna degli Anſidei, jetzt in der Nationalgalerie in London, in gleicher Weiſe gedient [1]). — Was, ruft mir entrüſtet Herr Müntz entgegen, Ihr habt die Stirne, alle dieſe Zeichnungen dem Raffael nehmen und ſie Eurem Pintoricchio zuſchreiben zu wollen? Das iſt wahrlich unerhört! Wißt Ihr denn nicht, daß die Zeichnung in Wien, ſowie ebenfalls die in Lille mit den vier Apoſteln und die in Oxford mit der „Anbetung der Hirten" [2]) von allen berühmteſten Kennern Europa's als „absolument authentiques" (S. 195) erklärt wurden, und zwar ſo „authentiques", daß dieſelben nicht authentiſcher und handgreiflicher ſein könnten, wären ſie von Raffael ſelbſt unterzeichnet? — (Raphael aurait il apposé sa signature au bas de chacun de ces dessins, sa paternité ne serait pas plus palpable, plus éclatante, S. 199.)

Kopf eines jungen Mannes, Federzeichnung von Pintoricchio. (Venedig.)

Für Herrn Müntz, der ſich auf die Autorität ſeiner orthodoxen Vorgänger verläßt, mögen allerdings auch die Blätter in Lille, Oxford und Wien, gleich den venezianiſchen, für Zeichnungen von der Hand Raffaels gelten — nicht aber für mich, der ich mit Liebe und Ernſt ſeit Jahren die Werke der umbriſchen Schule zu ſtudiren mir angelegen ſein ließ. Auf dieſe Art jedoch überzeugt man niemanden von der Wahrheit der eigenen Anſchauung. Herr Müntz, als Mann der Autorität, wiederholt litaneimäßig die Behauptungen ſeiner Vorgänger, Lermolieff, der radikale énergumène, behauptet andererſeits das Gegenteil und trachtet wenigſtens durch Gründe die eigene Anſicht zu unterſtützen. Dieſe Gründe jedoch mag keiner ſeiner verehrlichen Gegner anhören und noch viel weniger prüfen, da, wie Cicero ſagt: Qui certis quibusdam destinatisque sententiis addicti et consecrati sunt, ut etiam, quae non probant, cogantur defendere.

Fürwahr, es kann unter der Sonne kaum ein für unſern Stolz demütigenderes Schauſpiel geben, als den in den Fallſtricken des Vorurteils, der Parteiintereſſen, des Neides, der Eitelkeit befangenen menſchlichen Geiſt im Kampfe mit der Wahrheit zu beobachten! Und in der That, iſt es nicht troſtlos zu ſehen, auf welche Irrwege ein Kunſthiſtoriker, der nicht zugleich auch Amateur iſt, geführt wird, wenn er ſich anſchickt, eine im Prinzip ſchon verlorene Streitfrage

1) Dieſe gute und für den Pintoricchio charakteriſtiſche Federzeichnung diente dem Meiſter als Vorlage zu ſeinem Madonnenbilde am zweiten Altar links in der Kirche S. Maria Maggiore zu Spello, etwa 1501—1502 ausgeführt. Raffael dürfte ſeine Skizze (ebenfalls in Frankfurt, Nr. 609) zu ſeinem Bilde für die Anſidei etwa im Jahre 1503 entworfen haben.

2) Der Kopf der Madonna auf dieſem Oxforder Blatt erinnert durchaus an jenen der Madonna auf dem Bilde des Pintoricchio in der Sieneſer Akademie (Lombardi, Nr. 1424).

Digitized by Google

zu verteidigen? Der bedauerungswürdige Mann ist da genötigt, einen Raffael Santi, den wir uns alle von Jugend auf schon gerne als einen von Gott mit allen Gaben des Geistes und des Herzens begnadigten, lernbegierigen, leicht begreifenden Knaben vorstellen, zu einem ganz ordinären Lehrling von sehr zweifelhafter Anlage umzustempeln, zu einer Art Dickkopf, der schwerfällig und mit großer Mühe in seiner Kunst weiterkommt; er muß ihn, den wir uns als einen von den Grazien ganz besonders bevorzugten Jüngling denken möchten, sogar banal werden lassen, um die venezianischen Federzeichnungen, d. h. um sich selbst zu retten; ja der Unglückliche ist zuletzt gezwungen, um nur aus der lieben Not irgend einen Ausweg zu finden, den jungen, ehrlichen, durch und durch wahren Menschen zu einem Dieb zu machen, der heute die Haarlocken für sein Christkind dem Martin Schongauer (o sancta simplicitas!) wegkapert (S. 87), morgen dem Leonardo da Vinci sein griechisches Pferd stiehlt (S. 344), — dann, ohne rot zu werden, bald seinem Lehrer Perugino den Oberarm, dem Pintoricchio das Unterbein, bald wieder irgend einer Figur des Luca Signorelli sogar das Hintergerüst entwendet. Kurz, man meint bei einer solchen Verteidigung Raffaels nicht sowohl der Polemik eines ernsten Kunsthistorikers, als vielmehr der Argumentation eines neapolitanischen Winkeladvokaten, der einen Taschendieb aus der Klemme zu retten sucht, beizuwohnen.

III.

Untersuchen wir nun so kaltblütig und vorurteilsfrei, wie dies uns schwachen Erdensöhnen möglich ist, diese in neuerer Zeit so berühmt oder, wenn man lieber will, so berüchtigt gewordenen venezianischen Federzeichnungen. Größerer Klarheit halber wollen wir dieselben in verschiedene Gruppen scheiden: erstens in die Gruppe jener Blätter, die als Vorlagen zu den Frescobildern Pintoricchio's in der Sixtinischen Kapelle gedient, wie z. B. Perini Nr. 6, 18, 19; zweitens in die Gruppe jener Blätter mit Kopien nach Mantegna (Perini Nr. 1), nach Antonio del Pollajuolo (Perini Nr. 46, 56, 109, 110), nach den berühmten Männern des Justus von Gent (Perini Nr. 27, 58 u. s. w.); drittens in die Gruppe von drei Blättern (Perini Nr. 13. 45, 73), auf denen, von drei verschiedenen Seiten gezeichnet, ein nackter Mann dargestellt ist, der auf einer Doppelflöte bläst [1]); viertens in die Gruppe von Blättern mit Kopien nach Meistern der umbrischen Schule, wie P. Perugino, L. Signorelli u. a. m.; fünftens in die Gruppe von Blättern mit Gewandstudien, Skizzen und Zeichnungen nach der Natur (Perini Nr. 85, 89, 70, 37, 22, 63) u. a. m. — Von diesen venezianischen Federzeichnungen sind etliche auch getuscht, und diese letzteren gehören, meiner Meinung nach, in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts, d. h. in jene Kunstepoche Pintoricchio's, in der er auch die drei auf uns gekommenen sog. Kartons zu seinen Fresken in der sienesischen Dombibliothek fertigte (Uffizien, Baldeschi, Devonshire); die andern nicht getuschten Federzeichnungen haben dagegen fast alle noch ein ausgesprochen quattrocentistisches Aussehen und weisen samt und sonders dieselbe spitze Feder, dieselbe Technik der Handschrift, dieselbe Formgebung [2]), denselben weiblichen Gesichtstypus [3]), dieselbe Faltenlage, dieselbe höchst charakteristische Weise zu schraffiren auf. In all diesen Zeichnungen, die Kopien ausgenommen, wie wir dies schon oben bemerkten, sehen wir dieselben eckigen, unraffaelischen Formen des Armes und des Fußes, dieselben langen Beine, die von Fiorenzo di Lorenzo (siehe dessen acht Bilder mit Darstellungen aus dem Leben des h. Bernardinus von Siena

1) Studien nach der Antike.

2) In den Kopien nach Mantegna, nach Antonio del Pollajuolo, nach Justus von Gent hat Pintoricchio mehr oder weniger auch die eigentümlichen Formen der Hand und der Beine der Originale wiederzugeben getrachtet, allein die ihm eigene Form des Ohres und seine eigentümliche Art, die Faltenansätze anzugeben, beibehalten.

3) Diesem weiblichen Gesichtstypus des Pintoricchio begegnen wir in der Madonna der ersten Kapelle rechts in S. Maria del Popolo; in der Madonna seines Triptychons in der städtischen Galerie von Perugia; in der Madonna, die Graf Spalletti in Rom besitzt; in jener im Rundbilde beim Marquis E. Visconti Venosta in Mailand, in der Braut des Kaisers Friedrich auf der Zeichnung bei Baldeschi; in der Madonna auf dem Bilde der Galerie von Siena; in der Madonna auf dem kleinen Bilde vom Jahre 1496 beim Fürsten Pio in Mailand, sowie in gar vielen Frauenkopien seiner Fresken in Siena.

Digitized by Google

in der ſtädtiſchen Galerie von Perugia, Alinari 8176, 77, 78, 79, 80 u. ſ. f.) ſich auf ſeine Schüler Perugino und Pinturicchio vererbten. Allen dieſen für den Meiſter ſo charakteriſtiſchen Zügen begegnen wir nun nicht nur in ſeinen Fresken in Rom, Spello und Siena, ſondern wir finden ſie ebenfalls in ſeinem Triptychon der ſtädtiſchen Galerie von Perugia, in ſeiner „Anbetung des Chriſtkindes“ der Galerie von Siena, in ſeinem Bildchen mit dem „kreuztragenden Chriſtus“ in der Galerie Borromeo in Mailand u. ſ. w. — ja wir finden dieſelben zum Glück auch in den vier echten Federſkizzen und Zeichnungen, die wunderbarer Weiſe unter dem Namen des Pinturicchio in die Uffizienſammlung gelangten und die, bis jetzt wenigſtens, dieſen Namen noch immer beibehalten haben. Die eine dieſer Federzeichnungen, nämlich die Federſkizze (Phillpot 738), von der wir auf S. 152 das Facſimile geben, iſt ſchon deshalb höchſt charakteriſtiſch für den Meiſter, weil das Weib ein Tuch oder eine Haube auf dem Kopfe hat, die auf der Schläfe in eine Art Horn gerollt iſt, — ein Kopfputz, den wir weder auf Zeichnungen noch auf Bildern Raffaels oder Perugino's, noch auf denen irgend eines anderen Malers aus der Schule von Perugia antreffen, dagegen ſehr oft in Werken des Pinturicchio, ſo z. B. auf zwei Blättern in der venezianiſchen Sammlung (Perini 6 und 31), ſowie in dem Wandgemälde der Sixtina (Reiſe Moſis); im Fresco der Buſſalinikapelle in Ara Coeli (auf dem Kopfe eines Mädchens rechts in dem Bilde „die Ausſtellung der Leiche des h. Bernardinus“) und endlich auch in einem Fresco der Kapelle Baglioni in Spello (im Bilde „Chriſtus im Tempel“, zweitletzte Frau rechts). — Oder will vielleicht Herr Müntz jene vier Zeichnungen in der Uffizienſammlung dem armen Pinturicchio nehmen, um ſie ſeinem „banalen“ Raffael zu ſchenken und auf dieſe Art die venezianiſchen Federzeichnungen und mit dieſen ſich und ſeine Glaubensbrüder zu retten?

IV.

Zu meinem großen Leidweſen jedoch gewahre ich, daß dieſer hartnäckige, für den Streitenden ſowohl als auch für das zuhorchende Publikum ermüdende Wortkampf zu keinem befriedigenden Reſultat geführt und daß ſowohl Herr Bibliothekar Müntz als auch die hunderte ſeiner orthodoxen Mitbrüder ſich nicht nur nicht für überzeugt und überwunden zu erklären bereit ſind, ſondern daß ſie vielmehr ſiegestrunken und höhniſch über meine Verteidigung des Pinturicchio mir ins Geſicht lachen. Wiewohl abgemattet und heiſer, wie ich bin, und überdies eingedenk des alten Spruches: celui qui veut instruire un loup et celui qui prétend pouvoir corriger un homme, qui rien n'oublie ni apprend, aura peines et angoisses à endurer toute sa vie, vermag ich's doch nicht über mich zu bringen, den Kampfplatz zu verlaſſen, ohne vorher noch einen letzten Verſuch gemacht zu haben, dieſe leidige Streitfrage endlich einmal entſchieden zu ſehen, und, wie ſich's von ſelbſt verſteht, in meinem Sinne entſchieden, wenn auch nicht in den Augen unſerer rechtgläubigen Widerſacher, ſo doch wenigſtens in den Augen der homines novi et bonae voluntatis, deren es ja in Deutſchland und auch in England nicht wenige giebt.

Ich habe Herrn Eugene Müntz zu Gefallen, welcher, wie bekannt (S. 185), der neuen haretiſchen Kunſtkritik („armée de méthodes d'investigation nouvelles ou prétendues telles“) durchaus abhold iſt, mir bisher alle Mühe gegeben, ſo ſtreng wie möglich an die „ancienne méthode“, d. h. an die „legitime, ernſthafte, loyale“ Kunſtkritik mich zu halten, und habe demzufolge die venezianiſchen Zeichnungen nach dem äſthetiſchen und dem Totaleindruck, den dieſelben auf mein Auge machten, beurteilt. Da jedoch das Auge bei jedem von uns ſchwachen Menſchenkindern die Dinge dieſer Welt auf ſeine eigene Weiſe ſieht, und da ſomit die Herren Müntz und Genoſſen in der Kunſt anders ſehen und empfinden, als unſereiner, ſo befinden wir uns, d. h. ich und die winzig kleine Schar meiner Glaubensgenoſſen, in einer wahrhaft niederſchlagenden Minderheit Herrn Müntz gegenüber, und in einer Zeit, wie die unſrige, wo in allen Fragen, ſelbſt in Kunſtfragen, die Stimmenmehrheit den Ausſchlag giebt, müßten wir folgerichtig uns für beſiegt erklären. Handelte es ſich einzig und allein um die ſog. Ehre von uns armen Kunſtkritikern, nun, ich würde mich, zwar nicht ohne Bitterkeit, ſo doch mit gewohnter Geduld, achſelzuckend in das harte Los ſchicken; allein bei dieſer Streitfrage gilt

Digitized by Google

es nicht nur den eigenen guten Ruf, es gilt vielmehr noch die Ehre Raffaels zu retten — ihn, den reinen, herrlichen Jüngling aus dem Moraſte der „Banalitäten“ zu befreien, in den ihn von alters her die Unwiſſenheit einerſeits, die Habſucht andererſeits hineingedrängt haben.

Zu dieſem Zwecke erlaube ich mir vor allem folgende Frage an Herrn Bibliothekar Eugène Müntz zu richten: Wo ſind denn in Ihren Augen die echten Zeichnungen des Pintoricchio zu finden? Ich weiß wohl, daß man bereits ſeit Jahrhunderten gewohnt iſt, jeden Kehricht der Schule von Perugia, ſeien es Kopien, ſeien es Werke niedriger Geſellen, ſeien es ſogar Fälſchungen, teils dem Pintoricchio, teils aber auch dem Timoteo Viti [1]), alſo den zwei Lehrern Raffaels, aufzubürden, allein ich darf doch vorausſetzen, daß ein Mann von dem Geſchmack und Kunſtſinn eines Müntz ſolch groben Täuſchungen nicht ausgeſetzt ſein wird [2]).

1) Man ſehe z. B. in Robinſons Katalog der Oxfordſammlung nach. In der Albertina weiſt man uns unter dem Namen des Timoteo Viti eine Federzeichnung, die in die florentiniſche Schule der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu ſetzen iſt (Braun 210) und vielleicht dem Carlo Portelli gehören dürfte; in Chantilly die Durchpauſung der Federzeichnung Raffaels zur „belle Jardinière“ (Salle aux boites); in der Académie des beaux-arts in Paris (Kollektion Gatteaux) ein Blatt mit zwei unbekleideten weiblichen Figuren, T. V. bezeichnet, alte Fälſchung, u. ſ. f.

2) Die Sammlung der Uffizien iſt, ſoviel ich weiß, die einzige von allen europäiſchen Sammlungen, in der wunderbarer Weiſe drei oder vier Zeichnungen des Pintoricchio zu finden ſind, die ihm ſelbſt und nicht dem Raffael zugeſchrieben werden. Freilich giebt es andererſeits auch dort gar manche andere Zeichnung, die dem Urbinaten angerechnet wird, die aber von Pintoricchio iſt. Dagegen trug daſelbſt eine ſehr charakteriſtiſche Federzeichnung des Antonio del Pollajuolo (Brogi 375) früher den Namen Pintoricchio's, wurde jedoch in neuerer Zeit einfältiger Weiſe auf Pier di Coſimo getauft; während, um die Unwiſſenheit und Gewiſſenloſigkeit, die in der Beſtimmung von Handzeichnungen ſich die Hand reichen, ſchärfer ins Licht zu ſetzen, eine andere Federzeichnung, die wirklich dem Pintoricchio angehört, dem Antonio del Pollajuolo zugeſchrieben wird. Dieſe ſchöne Zeichnung ſtellt einen ſich kaſteienden h. Hieronymus dar und führt bei Philpot die Nummer 595. — Die anderen Zeichnungen, die in den Uffizien dem Pintoricchio aufgebürdet werden, ſind beiläufig die folgenden: 1) Mehrere neben einander ſitzende Kardinäle (Brogi 1696), ſchwache Kopie nach dem Fresco in der ſieneſiſchen Dombibliothek. 2) Der „gute Hirt“, Aquarell — ſchwache Kopie (Brogi 1131). 3) Weibliche Figur, vom Rücken geſehen — Aquarell und Gips — Kopie nach Pintoricchio (Brogi 364 und Braun 470). 4) Drei Faune mit zwei Nymphen — Kreidezeichnung, wahrſcheinlich von Matteo Balduzzi, dem Schüler und Gehilfen Pintoricchio's (Brogi 349 und Braun 469).

Dagegen werden in Florenz folgende Zeichnungen dem Raffael gegeben, die meiner Anſicht nach dem Pintoricchio zukommen: 1) Der „Reiterzug des Kardinals Capranica“ (Braun 510). 2) Federſkizze zur vorigen Zeichnung (Braun 505). 3) Madonna mit dem Kinde, Federzeichnung (Brogi 503). 4) Herkules im Kampf mit Centauren, Federſkizze (Brogi 1476). Man vergleiche nur das linke Bein dieſes Herkules mit der „Fortuna“ (Lombardi 210), einer Zeichnung des Pintoricchio für den Fußboden des Sieneſer Domes, ſowie auch mit einer anderen Zeichnung des Pintoricchio in den Uffizien (Philpot 377). Dieſe letztere Zeichnung, die unſtreitig von Pintoricchio herrührt und als ſolche auch früher ausgeſtellt war, wurde neuerdings unerklärlicher Weiſe von Brogi auf Gerino da Piſtoja, von Braun aber auf Perugino umgetauft (Braun 535).

Sehen wir uns dann in der Sammlung des Louvre nach Zeichnungen Pintoricchio's um, ſo finden wir, daß es dem armen Mann auch da nicht beſſer erging, als anderswo. Denn auch im Louvre werden ihm drei kümmerliche Kopien, unter den Nummern 255, 556 und eine dritte ohne Nummer im Saale 10 (Braun 234) zugerechnet, während ſeine eigenen zwei ſchönen Federzeichnungen, unter den Nummern 1607 und 1608 (Braun 249 und 250), dem Raffael zugeſchrieben ſind. Von der Louvrezeichnung, Nr. 255 (Braun 510), beſitzt die Sammlung der Uffizien eine andere Kopie, die daſelbſt dem Ercole Grandi zugedacht wird. Welche Verwirrung!

Die Sammlung Wicar in Lille beſitzt drei echte Zeichnungen Pintoricchio's (Braun 79, 95, 60), die alle drei ebenfalls auf Raffael getauft wurden, während man dort dafür dem armen Pintoricchio eine ſchwache Zeichnung irgend eines Peruginesken (vielleicht des Berto di Giovanni) aufbürdet (Braun 132).

Auch in der Univerſitätsſammlung von Oxford werden die drei echten darin befindlichen Zeichnungen des Pintoricchio (Robinſon 5, 6, 7 und Braun 1 und 2) dem Raffael gegeben.

Über die ſchöne Federzeichnung des Pintoricchio in der Albertina, die dem Raffael als Vorlage zu ſeinem ſog. Dreifigurenbild des Berliner Muſeums gedient, hatte ich ſchon oft Gelegenheit mich auszuſprechen. Dieſe feine, für den Meiſter höchſt charakteriſtiſche Zeichnung wurde von Paſſavant auf Perugino getauft, erhielt jedoch von neueren Kunſtſchriftſtellern den Namen Raffael.

Daß der werkthätige, vielbeschäftigte Meister doch auch gezeichnet haben müsse, wird niemand in Abrede stellen wollen, am wenigsten Herr Müntz, der ja zugiebt, daß Raffael manche seiner venezianischen Zeichnungen nach den Originalen des Pintoricchio kopirt habe (S. 190). Nun entsprechen aber diese letzteren Zeichnungen in Venedig ja aufs Haar den Gemälden des Meisters, sowohl den zwei Fresken in der Sixtina, als auch der Madonna in S. Maria del Popolo. Ich frage daher Herrn Müntz, warum sollten sie denn Kopien und nicht die Orignalzeichnungen des Meisters sein? Dürfte ich selbst auf dies Warum antworten, so würde ich sagen, weil seit Vasari bis auf unsere Zeit herab alle Bilder und Zeichnungen, die ein Raffaeleskes Aussehen haben, von den Kunsthändlern, sei es aus Unwissenheit, sei es aus Gewinnsucht, dem Urbinaten zugeschrieben und von den Kunstsammlern aus Blindheit als solche auch angenommen zu werden pflegen.

Wie sollen wir es nun anstellen, um aus diesem, die Kunstwissenschaft wahrhaft beschämenden Wirrwarr einen Ausweg zu finden? Da, wie wir zur Genüge gesehen, die Beurteilung von Kunstwerken nach dem bloßen sog. Totaleindruck uns auf die lächerlichsten Abwege führt, so wollen wir einen Versuch mit der von Herrn Müntz und Genossen so sehr verachteten Experimentalmethode machen und wollen uns daher vorderhand bloß an die äußerlichen Zeichen oder Schnörkel der Handschrift der Meister halten. Solche Äußerlichkeiten dürften vielleicht für gewisse Augen verständlicher, „palpabler" sein, als der geistige Stempel der Form.

1) Pintoricchio bedient sich gewöhnlich einer sehr spitzen Feder und zieht seine Striche dichter als Raffael; die Striche dieses letzteren sind breiter und auch weiter auseinanderstehend, auch seltener gekreuzt, wie dies auch bei Timoteo der Fall ist, — wogegen Pintoricchio, Perugino und alle andern Schüler derselben die Schattenpartien auf ihren Zeichnungen durch sehr dichte Federkreuzungen anzugeben pflegen.

2. Pintoricchio bringt am untern Ende des Mantels oder Kleides sehr oft einen schweren Faltenknäuel an, wie wir dies z. B. in einigen venezianischen Zeichnungen sehen können: auf dem Blatte, wo die ganze Figur des Apostels Johannes dargestellt ist (Perini 8); ferner in der Studie zur knieenden Madonna im „Präsepium" der ersten Kapelle rechts von S. Maria del Popolo (Perini 7) u. a. m.

3) Die Hand hat bei Pintoricchio gewöhnlich lange, nicht selten knöcherne Finger, wie der Fuß. Dies sehen wir sowohl in der Federzeichnung (Perini 7) als auch im ausgeführten Gemälde der Madonna in der ersten Kapelle von S. Maria del Popolo in Rom; in der Madonna seines Triptychons in Perugia; dies sehen wir in seinen Fresken in Ara Coeli, in Spello u. s. w., wie auch in der Federzeichnung der Albertina zum sog. Dreifigurenbild Braun 134). P. Perugino giebt dagegen der Hand breitere, fleischigere Finger, deren Mittelknöchel gewöhnlich stark accentuirt sind (Alinari 3849, 3848), Britisches Museum (Braun 149).

In der urbinatischen Epoche Raffaels ist die Mittelhand bei ihm breit, ja fast viereckig, der Fuß ebenfalls breit und platt, das Gesichtsoval rundlich, — Formen, die der Schüler von seinem Lehrer Timoteo Viti erbte [1]). In der Schule von Perugia wird bei Raffael die Hand hagerer, während auch die Form des Fußes sich der des Fußes bei Perugino nähert,

1) Man vergleiche die Bilder Timoteo's in der Breragalerie (die „Verkündigung"), bei Herrn Morelli in Mailand (die h. Margaretha), in der Pinakothek von Bologna die h. Magdalena, mit den Werken aus der Frühzeit Raffaels, z. B. mit dem „Traum eines Ritters" (London), mit dem „h. Michael" im Salon carré des Louvre (Nr. 368), mit den „drei Grazien", früher bei Dudley, jetzt in Chantilly. Raffael dürfte höchstwahrscheinlich diese seine „Drei Grazien" einer antiken Gemme, die sich damals vielleicht im herzoglichen Schloß von Urbino befunden, entlehnt haben, — schwerlich der steifen Gruppe in Siena, wie man gewöhnlich anzunehmen beliebt. Was das kleine, kindlich gedachte, liebenswürdige Bildchen mit dem h. Michael anbetrifft, so erlaube man mir, meine Leser darauf aufmerksam zu machen, daß dasselbe außer dem sog. Dreifigurenbild in Berlin und dem „Christus am Kreuz" bei Dudley, so viel ich weiß, das einzige Gemälde des Urbinaten ist, worauf die Lichter mit Gold aufgetragen sind — wie dies auch im Brerabild des Timoteo Viti (Madonna zwischen den Heiligen Crescentius und Vitalis) der Fall ist. Es ist dies auch ein Zeichen, scheint mir, daß dieses kleine, wunderherrliche Bildchen der allerfrühesten Epoche Raffaels angehören muß.

Digitized by Google

wie man dies z. B. in ſeiner Zeichnung (Salle aux boites) zum Predellenbild mit der „Verkündigung“ in der Vatikaniſchen Sammlung ſehen kann. Vom Jahre 1504 an kehrt Raffael wieder zur früheren urbinatiſchen Form der Hand zurück — der platte Fuß jener Frühepoche iſt jedoch verſchwunden.

4) Das Ohr iſt bei ihm von runder Form, wie bei Raffael, allein weniger fleiſchig als bei dieſem letzteren; auch trennt er das Läppchen ſchärfer von der Ohrmuſchel; Beiſpiele: Perini Nr. 46, 28, 85, 89, 84, 57, 65, und Braun Nr. 134 in der dem Raffael in der Albertina zugeſchriebenen Zeichnung des Pintoricchio. Auch die Gemälde dieſes letzteren liefern uns davon vielfache Exempel.

5) Pintoricchio pflegt dem Fuße, der bei ihm an der Sohle weniger ausgeſchweift iſt als bei Perugino, jedoch ſtärker als bei Raffael, ſehr lange und knöcherne Zehen zu geben, wie wir dies in vielen ſeiner Federzeichnungen in Venedig zu gewahren Gelegenheit haben, ſo z. B. in den Zeichnungen mit den Nummern 13, 73, 109, 110 bei Perini.

6) Eine andere Eigenart des Pintoricchio, die man auf den Zeichnungen Raffaels nie ſieht, iſt es, die Knieſcheibe mit zwei halbmondförmigen Strichen anzugeben. (Uffizien, Philpot 737; Venedig, Perini 37, 43, 45, Braun 109.)

7) Pintoricchio pflegt ferner nicht ſelten ſeinen Chriſtkindern eine Haarlocke über die Stirne zu ziehen; Beiſpiele: Braun 249, 250 (unter dem Namen Raffaels); in der „Anbetung der Hirten“ in Oxford (Robinſon Nr. 7); in Venedig: Perini 75, 37, 43, ſowie auf vielen ſeiner Gemälde.

8) Pintoricchio giebt ferner der letzten Phalanx des Daumenfingers ſehr oft einen ſtärkeren Ballen als Perugino und Raffael, wie wir dies z. B. auch an der rechten Hand des Boetius (Perini 58), an der rechten Hand des vorderſten und des hinterſten der vier Apoſtel auf dem Liller Blatt (Braun 60), ebenſo an den beiden Daumen des Apoſtels Johannes in Venedig (Perini 8), am Daumen der rechten Hand der Madonna in Frankfurt (Nr. 610) und anderswo ſehen können.

Und nun ſei des Guten genug!

Zur Bekräftigung unſerer Charakteriſtik der Zeichnungen des Pintoricchio erlauben wir uns noch zuletzt den freundlichen Leſern zwei Zeichnungen desſelben vor Augen zu führen, nämlich diejenige, die in der Uffizienſammlung den wahren Namen des Pintoricchio führt (Perini 737) und die andere in der venezianiſchen Sammlung, die den falſchen Namen Raffaels trägt (Gazette des beaux-arts, pag. 187). Mögen ſie dieſelben mit einander vergleichen und ſodann den Schluß ziehen. (S. S. 152 u. 153.)

Ich glaube zur Genüge durch Gründe dargethan zu haben: erſtens, daß die Federzeichnungen im Louvre (Br. 249 und 250), jene in Oxford (Br. 2), die in der Albertina zum ſog. Dreifigurenbild, ſowie die vier Apoſtel in Lille (Br. 60), und ebenſo die Kreidezeichnungen zur „Krönung des h. Nikolaus von Tolentino“ (Br. 95 und 79) einem und demſelben Meiſter angehören und daß ſie alle in der Technik ſehr verſchieden ſind von den Zeichnungen aus der Jugendzeit Raffaels; zweitens, daß alle dieſe Zeichnungen den Federzeichnungen der venezianiſchen Sammlung entſprechen, wie dies ja ſelbſt Herr Müntz zugiebt; drittens, daß ſie in den Formen, dem Faltenwurfe, in den Geſichtstypen u. ſ. w. mit den Gemälden des Pintoricchio übereinſtimmen, ja daß etliche unter denſelben als Vorbilder zu bekannten Fresken des Meiſters gedient haben; und endlich viertens, daß einige Zeichnungen, die in die Uffizienſammlung unter dem echten Namen des Pintoricchio gelangten, denſelben Geiſt, dieſelben Formen, dieſelbe Technik aufweiſen, wie die Federzeichnungen in Venedig. Nun bleibt mir nur noch übrig, einige erläuternde Bemerkungen über die zwei Zeichnungen in Lille (Br. 95 und 79) und über ein paar Blätter in Oxford (Katalog Robinſon 5 und 6) hinzuzufügen. Ob das Bild „die Krönung des h. Nikolaus von Tolentino“, das einſt in der Kirche des h. Auguſtinus in Città di Caſtello geſtanden und zur Zeit Pius' VI. zu Grunde ging, wirklich das Werk des ſiebzehnjährigen Raffaels war, wie Vaſari berichtet, kann ich weder bejahen noch verneinen, da ich das Bild nicht geſehen; daß aber die Zeichnung dazu in Lille nicht von der Hand Raffaels ſein kann, ſondern in

Digitized by Google

Stellung, Form, Faltenwurf, Gesichtstypus u. s. w. vollkommen den anderen Zeichnungen des Pintoricchio entspricht, scheint mir, muß jedem einleuchten, der mit den Zeichnungen der Peruginischen Schule sich etwas vertraut gemacht hat. Man beobachte z. B. auf Nr. 79 die Studie des Faltenwurfs, auf Nr. 95 die langen, hagern Beine des h. Nikolaus, die Stellung des daneben stehenden Heiligen, die unraffaelischen Hände, die Kniescheibe am linken Bein des Nikolaus von Tolentino. — Da nun der junge Raffael sein sog. Dreifigurenbild in Berlin nach einer Zeichnung des Pintoricchio (Albertina), die Madonna Solly (in Berlin) ebenfalls nach dem Entwurfe seines Lehrers Pintoricchio (Salle aux boites, Br. 3), da er ferner zu seiner Madonna Ansidei (Nationalgalerie) eine Zeichnung des Pintoricchio, die sich im Städelschen Institut befindet (Nr. 60), benutzte, so erscheint es, deucht mich, nicht unwahrscheinlich, daß Raffael auch zum Bilde der „Krönung des h. Nikolaus" die Liller Zeichnung seines Lehrers Pintoricchio als Vorbild gebraucht haben könnte.

Nun noch einige Worte über die Blätter Nr. 5 und 6 (Katalog Robinson) in Oxford. Dies letztere Blatt stellt die Madonna dar, die ihre Arme nach dem auf einem Sattel sitzenden Christkind ausstreckt, während auf der anderen Seite der kleine ebenfalls unbekleidete Johannes sich an das Christkind anschmiegt. Es ist dies eine mit dem Silberstift auf rötlich grundirtem Papier leicht hingeworfene Studie zur Federzeichnung (Robinson 7 und Braun 2), die sich ebenfalls unter dem Namen Raffaels in der Oxforder Sammlung vorfindet und worauf die Anbetung der Hirten dargestellt ist. Auf Blatt 5 sehen wir mit der Feder dasselbe Motiv wie auf Blatt 6 hinskizzirt — zudem noch einen nackten Mann, ein Gebäude mit Türmen u. a. m.; das interessanteste jedoch auf diesem Blatt ist die Handschrift: Carissimo quanto fratelo, die wir darauf finden. Diese Schrift entspricht ganz und gar jener auf dem berühmten Blatte in der Uffiziensammlung, worauf der Reiterzug des Kardinals Capranica dargestellt ist und das dem Pintoricchio zu einem seiner Freskobilder der sienesischen Dombibliothek gedient hat. Man vergleiche nun diese Handschrift auf dem Oxforder Blatt mit der Handschrift Raffaels (im Louvre, Salle aux boites, 1617; im Musée Fabre, Montpellier; im Britischen Museum; in der Albertina). Raffael formt sein q auf folgende Weise: während sowohl auf der Aufschrift über dem „Reiterzug des Kardinals Capranica" in den Uffizien, wie auch unter dem Porträt des Quintus Curtius in der venezianischen Sammlung dieser Buchstabe folgendermaßen gebildet ist: . Ferner haben ebenfalls die Buchstaben C, t, f, a, r auf dem Oxforder Blatt die nämliche Form wie dieselben Buchstaben in der Aufschrift auf dem Blatt in den Uffizien; auch das Doppel-s ist auf beiden Blättern folgendermaßen gebildet: *ſs*. Daraus läßt sich, nach meiner Meinung, fast mit Sicherheit schließen, daß auch die Schrift auf dem Blatt in den Uffizien von derselben Hand herrührt, wie das „carissimo quanto fratelo" auf dem Oxforder Blatt, d. h. von der Hand des Pintoricchio.

Welche Thatsachen gehen nun aus dieser langen, leider viel zu langen Auseinandersetzung hervor, und welche Lehre dürfen wir daraus ziehen? Die Lehre, die vor allem daraus uns entgegenleuchtet, ist eine zwar sehr alte, allein stets neue, nämlich die, daß es auf unserem Planeten Leute giebt, die unter einer günstigen, andere wieder, die unter einer ungünstigen Konstellation geboren werden. Zu den ersteren gehörte Pietro Perugino, zu den letzteren Pintoricchio.

Es kann gewiß nicht in meinem Sinne liegen, dem höchst verdienstvollen Künstler aus Città della Pieve zu nahe treten, ihm seinen wohlverdienten Ruhm schmälern zu wollen. Wer so herrliche Werke geschaffen wie die Fresken in der Sixtinischen Kapelle und in S. Maria Maddalena de' Pazzi, den „Apoll und Marsyas" (im Louvre), das Triptychon für die Certosa von Pavia (London) u. a. m., der darf gewiß des Dankes der spätesten Nachkommen versichert sein. In allen seinen Werken ist es jedoch immer die wohlgebildete, mit Fleiß und Liebe ausgeführte Einzelfigur, die unser Auge fesselt, ist es derselbe, sich stets wiederholende lieblich sentimentale Ton, der zu unseren Herzen spricht. In einer, wenigstens in den höheren Schichten der Gesellschaft, moralisch so gesunkenen Zeitepoche, wie die seine war, dürfte daher gerade diese süßlich fromme Stimmung, dieses Schmachten nach einer besseren Welt, die in den Köpfen seiner Heiligen einen so vollkommnen Ausdruck fand, mehr als alles andere

Digitized by Google

ihm die große Gunſt, die er allgemein genoß, erworben haben. Allein das moraliſche Band, die Gedankenverbindung zwiſchen ſeinen Figuren ſuchen wir umſonſt in den größeren Darſtellungen des Meiſters. Als ſchaffender Künſtler ſteht er daher, wenigſtens in meinen Augen, dem von Vaſari verachteten Pintoricchio nach. Und doch genoß zu ſeiner Zeit, wie geſagt, vielleicht kein anderer Maler in Italien einen größeren Ruf als Pietro Perugino; auch durfte keiner auf eine höhere Belohnung rechnen, als die ſeine war. Kirchenvorſteher und Fürſten trachteten um jeden Preis Werke von ſeiner Hand zu beſitzen. Reich an irdiſchen Gütern, hochgeehrt von hoch und niedrig, ward ihm noch in ſeinem vorgerückten Alter die Genugthuung zu teil, eine ſchöne, junge Frau an ſeiner Seite zu ſehen, mit ihr den eigenen Ruhm zu teilen. Und als er in hohem Alter aus dieſer Welt ſchied, hatte er noch das beſondere Glück, in Vaſari einen Biographen zu finden, der für die Ausbreitung ſeines Ruhmes für alle Zeiten ſorgen wollte.

Federzeichnung von Pintoricchio. (Uffizien.)

Ein ganz anderes Los traf dagegen den armen Bernardino Betti. Klein und unanſehnlich von Geſtalt, überdies noch etwas harthörig, weshalb man ihn bald il pintoriccio, d. h. das Malerchen, bald il sordicchio, d. h. den Harthörigen, nannte, ſcheint er, obwohl in der Gunſt mächtiger Kirchenfürſten in Rom, nicht jene Gabe beſeſſen zu haben, die gewöhnlich den kleinen Leuten nie abgeht, ich meine die, ſich in der Welt geltend zu machen. Dem wenigen nach zu ſchließen, was wir von ſeinem Leben wiſſen und wovon auch ſeine Werke Zeugnis ablegen, dürfen wir uns den Pintoricchio als einen thätigen, nur ſeiner Kunſt lebenden, beſcheidenen, aller Intrigue fremden Künſtler vorſtellen. Deshalb drang ſein Ruf auch kaum über die Grenzen ſeiner engeren Heimat [1]). Nach einem thatenreichen

1) Vaſari, und mit ihm natürlich auch faſt alle ſeine Nachtreter, werfen ihm vor, ſeine Kunſt handwerksmäßig betrieben zu haben. Gegen dieſen unbegründeten Vorwurf ſprechen in Rom ſeine Fresken in der Sixtiniſchen Kapelle (die bisher dem Perugino zugeſchrieben waren); die im Appartamento Borgia; die an der Chordecke von S. Maria del Popolo; die in Ara Coeli; ſprechen ſeine Wandgemälde und Staffeleibilder in Spello, ſeine Darſtellungen in der Dombibliothek von Siena; ſprechen ferner ſeine Staffeleibilder in S. Severino, in der Borgheſegalerie, in Perugia, in Siena, in Mailand, in Berlin. Daß der vielbeſchäftigte Maler bei mancher ſeiner Arbeiten die Hand von Gehülfen in Anſpruch nahm, wodurch ſein Werk unvollkommener geriet, als wenn der Meiſter ſelbſt es allein ausgeführt hätte, iſt allerdings wahr — allein dieſer Vorwurf trifft nicht nur den Pintoricchio, ſondern er trifft noch viele andere berühmte Maler jener Zeit und vor allen den Perugino.

Digitized by Google

Leben [1]) traf den unglückſeligen Mann noch das herbſte Unglück, das über einen ſchaffenden Künſtler kommen kann, nämlich mit einem Weibe ſich zu verehelichen, das ihm jede Stunde des Lebens zu vergällen beſtimmt war. Auf ſeinem Krankenbette, fern von der Vaterſtadt, von ſeinem treuloſen Weibe verraten und beſtohlen, hauchte Pintoricchio in einem noch rüſtigen Alter ſeinen Geiſt aus. Und gleichſam, als ob der böſe Genius, der ihn in ſeinen letzten Lebensjahren verfolgte, ſelbſt nach ſeinem Tode ihm keine Ruhe gönnen ſollte, fand er in dem Aretiner einen Hiſtoriographen, der auf die leichtſinnigſte Weiſe allen Unwahrheiten, die teils der Neid, teils die ſieneſiſche Munizipaleitelkeit ihm einflüſterten, willig ſein Ohr lieh [2]).

Eine andere Schlußfolgerung, die uns erlaubt zu ſein ſcheint aus unſeren weitſchweifigen Auslaſſungen über die Federzeichnungen in Venedig zu ziehen, iſt die, daß Raffael zu mehreren Bildern aus ſeiner peruginiſchen Lehrzeit, wie zum ſog. Dreifigurenbilde und zur „Madonna Solly“ (beide in Berlin); zur Krönung des h. Nikolaus von Tolentino (falls jenes verlorene Bild wirklich von Raffael ausgeführt wurde); zur Madonna mit dem Chriſtkind im Anſideibilde (London), Zeichnungen ſeines Lehrers und Freundes Pintoricchio benutzte, und daß folglich dieſer letztere der gebende, der junge Raffael aber der empfangende Teil war, und nicht umgekehrt, wie dies faſt in allen Kunſtbüchern gelehrt wird. Und wie ſollten wir nunmehr noch immer annehmen dürfen, daß dieſe Rollen plötzlich gewechſelt worden wären und daß demzufolge der kaum zwanzigjährige ſo beſcheidene und zaghafte Schüler ſeinem um dreißig Jahre älteren, in ſeiner Kunſt bereits ergrauten Lehrer

Federzeichnung von Pintoricchio (Venedig.)

1) In den Hauptſammlungen Europas, wie in den Galerien von Florenz, von Mailand, von Turin, von Madrid, von Wien, von Petersburg und München, iſt Pintoricchio gar nicht vertreten; in denen von Paris und London ſehr kümmerlich.

2) Die zwei Fresken Pintoricchio's in der Sixtina wurden von ihm, die eine dem Perugino, die andere dem Signorelli zugeſchrieben; ſeine übrigen ſchönen Leiſtungen in Rom und in Spello kaum beachtet, und um endlich das Maß voll zu machen, von den dramatiſch lebendigen Erzählungen aus dem Leben des Aeneas Silvius Piccolomini in der ſieneſiſchen Dombibliothek das beſte dem jungen Raffael gegeben. Wir glauben nicht zu weit zu gehen, wenn wir behaupten, daß in der dekorativen Kunſt Pintoricchio alle ſeine Zeitgenoſſen weit hinter ſich ließ, wovon wir das glänzendſte Zeugnis in mehreren Zimmern des Appartamento Borgia (im Vatikan), ſowie auch an der Decke der ſieneſiſchen Dombibliothek finden. Man vergleiche dieſe Dekoration in Siena mit der berühmten Decke des „Cambio“ von P. Perugino. Betrachten wir ſodann vorurteilsfrei ſeine größeren Kompoſitionen in der Sixtina, in Ara Coeli, in der Kapelle Baglioni in Spello und ſeine Fresken in Siena, ſo können wir wahrlich nicht umhin, das Geſtändnis abzulegen, daß uns aus jener Zeit höchſt wenige Kunſtwerke in Italien bekannt ſind, in denen der gegebene Gegenſtand ſo lebendig und heiter und zugleich mit größerer Anſpruchsloſigkeit dargeſtellt wäre, wie in jenen Fresken von Spello und Siena.

Digitized by Google

die „Komposition“ zu allen seinen Freskobildern für die sienesische Dombibliothek entworfen habe? Ich sage zu allen, denn wer die eine jener Darstellungen erfand, hat sie alle erfunden, da ja jene Kompositionen samt und sonders dieselben Vorzüge und dieselben Mängel an der Stirne tragen. Überdies wissen wir auch, daß Raffael noch im Jahre 1505 seine „Madonna di Terranova“ (Berlin) nach einem Vorbilde seines ehemaligen Lehrers Perugino ausführte. Und wie lange dauerte es nicht, bis der schüchterne Jüngling aus Urbino den Mut in sich fand, an eine größere, figurenreiche, bewegtere Darstellung sich zu wagen? Und zu wie mancherlei Studien, zu wie vielen Modifikationen nötigte ihn nicht die Komposition seines erst im Jahre 1507 ausgeführten Bildes für Atalanta Baglioni (in der Borgheſegalerie)?

Außer diesen tritt uns aus dem oben Angeführten noch eine andere Thatsache entgegen, nämlich die, daß unter den Zeichnungen, die meines Erachtens fälschlich Raffael zugeschrieben werden, sich nur wenige befinden, die dem Timoteo Viti und dem Perugino angehören, während von den etwa 124 Zeichnungen des Pintorichio, die meines Wissens auf uns gekommen sind, nicht weniger als 118 auf Raffael getauft wurden; ein Zeichen, daß den Leuten die Zeichnungen Pintorichio's mehr Raffaelisches Aussehen zu haben schienen, als die seiner beiden anderen Lehrer [1]). Es ist dies für uns ein weiteres Zeugnis, daß der verleumdete Pintorichio auf die Jugendentwickelung Raffaels einen weit größeren Einfluß als Pietro Perugino ausgeübt haben dürfte.

Eine letzte Schlußfolgerung, die ich leider gezwungen bin, ebenfalls noch aus dieser meiner abermaligen Besprechung des venezianischen sog. Raffaelbuches zu ziehen, bezieht sich auf meinen unerbittlichen Gegner in Paris. Es war für mich wahrlich höchst unangenehm, gegen einen Mann, dem die Kenntnis der italienischen Renaissance so manches wertvolle Dokument zu verdanken hat, öffentlich aufzutreten. Herr Eugène Müntz griff mich jedoch mit solchem Siegesjubel an, daß ich es sowohl meinem eigenen Ruf als auch meinen Gesinnungsgenossen schuldig war, ein Wort der Abwehr an ihn zu richten. Herr Müntz, ich will ihm dies gerne zugeben, legte seine Lanze gegen mich ein in dem guten Glauben, für die dogmatische Wahrheit zu kämpfen; er war von der unwiderleglichen Richtigkeit aller seiner Lehrsätze vollkommen überzeugt. Da jedoch, wie aus seinen zahllosen Publikationen, die ihm ja alle Muße zum ernsten Kunststudium rauben müssen, deutlich erhellt, daß er selbst den Raffael Santi nicht persönlich, sondern bloß vom Hörensagen kennt, so war er notwendigerweise angehalten, auf die Autorität seiner Vorgänger sich zu verlassen. Diese seine Gewährsmänner gehören nun, wie bekannt, fast samt und sonders der orthodoxen oder rechtgläubigen Schule an, welche, wäre es auch nur um der Verteidigung eines mühevoll erworbenen Eigentums willen, mir, dem Häretiker, spinnefeind sein muß. Die Orthodoxen haben sich überdies bisher nur sehr oberflächlich mit dem Studium der Handzeichnungen Raffaels und seiner Schule beschäftigt — einem Studium, das ja lange, lange Jahre einer ernsten, liebevollen, uneigennützigen Hingebung erheischt. Nun trage ich meinerseits die innigste Überzeugung in mir, daß ohne eine intime Vertrautheit mit allen diesen mit Recht oder mit Unrecht dem Urbinaten zugeschriebenen Werken — Zeichnungen und Gemälden — die hehre Persönlichkeit des großen Meisters uns nur nebelhaft vor den Augen stehen wird. Raffael ist meines Erachtens insofern von den meisten nicht vollkommen verstanden, als man ihm Werke beilegt, die dem Geiste nach ihm allerdings angehören, deren Ausführung jedoch von der Hand seiner besseren Schüler, namentlich des Giulio Romano und Perino del Vaga, herrührt. Nur einem durch vieljährige, unausgesetzte Studien geübten Auge kann es daher vergönnt bleiben, wenn auch

1) Von den erhaltenen Zeichnungen des P. Perugino wurden nach meinem Dafürhalten die folgenden fälschlich Raffael zugeschrieben: zwei Federzeichnungen auf dem Madrazoblatt in Berlin; andere zwei Zeichnungen in Oxford, nämlich das Blatt mit dem Engel und Tobias, zum Triptychon des Perugino in der Nationalgalerie, und die sehr verdorbene Zeichnung (schwarze Kreide und Gips) mit den zwei Wächtern (Braun 6); eine fünfte Zeichnung ist in der Salle aux boites im Louvre (Nr. 1615) und stellt einen fliegenden Genius dar (Braun 244); eine sechste endlich findet sich in der Venezianischen Akademie und ist die, welche dem Perugino als Vorlage zu seinem lieblichen Bild „Apoll und Marsyas“ (im Salon carré des Louvre) gedient hat.

Digitized by Google

nicht immer, doch in vielen Fällen, die echten von der Hand Raffaels allein ausgeführten Werke von den ihm zugerechneten Zwitterwerken seiner Schüler zu scheiden, und die Kluft zu erkennen, die auch in der Technik den göttlichen Meister von allen seinen Nachahmern trennt. Doch genug davon — ich will nicht vor der Zeit in ein solch gefährliches Wespennest hineinstechen, da ich ja noch so lange auf dieser Erde zu verweilen hoffe, um diesen für die Kunstgeschichte so interessanten Punkt systematisch meinen jungen Freunden, d. h. den hominibus novis et bonae voluntatis, darlegen zu dürfen. Für einen Mann aber, der, wie mein verehrlicher Gegner, selbst in der zweiten Auflage seines Raffaelbuches, seinem Helden immer noch Karikaturen, wie unter vielen andern die Zeichnungen auf S. 91, auf S. 193, auf S. 207, auf S. 542, oder wie auf S. 233 die Zeichnung eines untergeordneten Peruginesken zuzuschreiben imstande ist; für einen Mann, der überdies, wie auf S. 214, 321 und 339, uns Schulkopien als Werke Raffaels vorführt — für einen solchen Mann, scheint mir, hat die Stunde noch nicht geschlagen, in der er, zum Nutzen seiner Zuhörer, befähigt sein dürfte, auf das Katheder zu steigen, um andere über Raffael Santi zu belehren. Lermolieff.

Ein neuer Donatello.

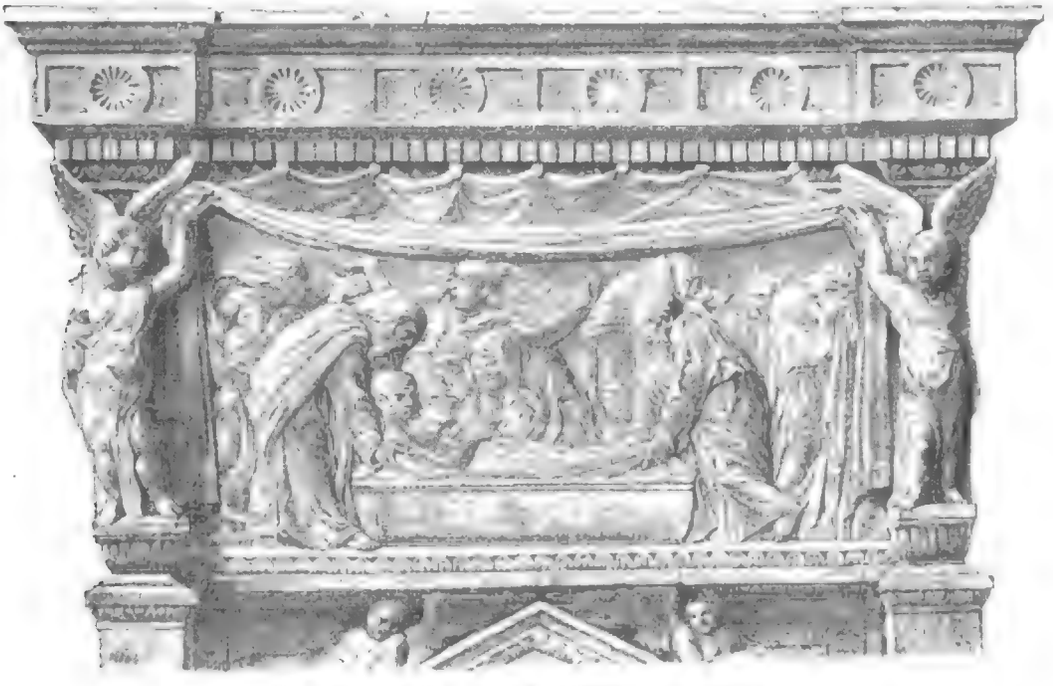
Mit Abbildungen.

Immer wieder werden in Rom neue Dokumente und Denkmale aus dem Schutte der Vergessenheit hervorgezogen, in den sie die Jahrhunderte oder barocke Frömmelei geworfen haben. Heute ein Laokoon, ein Fresco des Giotto oder Ghirlandajo, morgen bescheidener damasianische Inschriftreste, ein wichtiges Palimpsest oder ein Autograph Petrarca's. Für die neuere Kunstgeschichte bewahrt besonders der Vatikan den Ruf einer unerschöpflichen Fundgrube. Erst neulich konnte ich an dieser Stelle über die Entdeckung einiger Handzeichnungen Botticelli's zu Dante's Inferno berichten. Das Quattrocento nun scheint in diesem Jahre besonders bedacht werden zu sollen, denn neuerdings hat Prof. Schmarsow, auch wieder im vatikanischen Gebiete, diesmal in der Peterskirche, in der täglich Hunderte aus- und eingehen und wohl jeder Kunsthistoriker nicht blos bewundernd umhergewandelt ist, ein Tabernakel von der Hand keines Geringeren als des Donatello aufgefunden. Muß es schon Staunen erregen, wie ein in der Peterskirche befindliches und Jedem zugängliches Werk dieses großen Künstlers bis heute unbekannt bleiben konnte, so steigert sich die Verwunderung noch, wenn wir erfahren, daß Vasari, dessen grundlegenden Berichten die Forscher doch seit Jahrhunderten nachgegangen sind, dieses Werkes nicht nur Erwähnung thut, sondern sogar ausdrücklich sagt, daß es sich in S. Peter befinde: Im Leben des Donatello heißt es davon: Partitosi poi da Fiorenza a Roma si trasferì, per cercar d'imitare le cose degli antichi più che potè; e quelle studiando, lavorò di pietra in quel tempo un tabernacolo del Sacramento che oggidì si trova in San Pietro. Und weiter berichtet Bottari zu dieser Stelle, daß es zur Zeit Bernini's von diesem Altar weichen mußte, um einem vergoldeten Bronzewerk nach dem Vorbild von Bramante's Tempietto Platz zu machen.

Heute nun ist dieser Schatz zu finden in einem Nebenraume der Sakristei. Wenn man sich vom Eingange derselben aus nach rechts wendet, so kommt man in einen Saal, den wohl Jeder einmal passirt hat, um die links davon liegende Schatzkammer zu besichtigen. Geht man aber statt nach links gerade aus auf die gegenüberliegende Thür zu, so steht man vor der sog. Capella dei Beneficiati, die der Sakristan auf Wunsch öffnet. Gleich beim Eintritte weist er dann dienstbeflissen nach der linken Wand auf ein hochberühmtes Muttergottesbild, die „Madonna della febbre". Uns interessirt aber heute dieses nach wiederholter Übermalung doch wieder verblaßte Bildchen wenig, vielmehr ist es seine Umrahmung, die uns vor allem anzieht. Auf die macht allerdings der Kustode nicht aufmerksam, denn sie

Digitized by Google

hat weder Wunder gewirkt, noch auch hatte sie bisher einer der neugierigen forestieri zum Gegenstande seines Entzückens erhoben. Es mag sein, daß dieses, überdies in grauem Stein gearbeitete und an keinem sehr günstigen Orte angebrachte Renaissancetabernakel den Blicken kunstverständiger Leute nur deshalb bis heute entgangen ist, weil man in Rom an allen Ecken und Enden Beispiele dieser in glänzendem Marmor ausgeführten reizenden Altärchen und Grabmäler findet, die sich im Aufbau, im Ornament und im Stilcharakter der Figuren so sehr ähneln, daß es selbst dem geschulten Auge nur bei größtem Fleiße durch eifriges Vergleichen möglich wird, Gruppen zu sondern und deren Eigentümlichkeiten zu erkennen. Freilich wenn man erst einmal auf das kleine Meisterstückchen in S. Peter aufmerksam gemacht worden ist, dann wird man aus S. Maria del Popolo, der Minerva oder der spanischen Nationalkirche kommend, sofort zugestehen müssen, daß dieses Tabernakel aus der fast stereotypen Manier aller jener Kunstwerke herausfällt: in der Art des oberen Abschlusses, in einigen Details der Ornamentation, besonders der Kapitälbildung, vor allem



Grablegung. Relief von dem Tabernakel von Donatello.

aber in der Frische und Ursprünglichkeit, die sich in den figürlichen Teilen kundgiebt. Das hat kein Mino da Fiesole, kein Andrea Bregna oder Dalmata und wie sie sonst noch heißen werden, geschaffen! Und sei es nur darum nicht, weil dieses graue Steinmaterial, diese flüchtige Ausführung zu stark kontrastirt mit dem Glanze des weißen Marmors und der zierlichen und schön polirten Vollendung ihrer Werke.

Der überhöhte viereckige Raum für den Sakramentskelch ist mit einem schmalen Blattrahmen umzogen, darüber ruht auf einem aus Blättern gewundenen Wulst ein Giebel, in dessen Felde, von einem Kranze umschlossen, die Gestalt des Salvator mundi erscheint, ein Abschluß, der seitdem öfter wiederzufinden ist. Aber einzig sind die zwei auf den schiefen Kanten des Giebels gelagerten Putten. Bequem hingestreckt, scheinen sie außer dem einen Arm auch noch den Flügel als Stützpunkt zu benutzen. Die Beine sind übereinander geschlagen, der Kopf lehnt wie schlummernd und nach vorn gerichtet auf der Schulter. In dieser Art mahnen sie uns an die in unveränderlicher Seelenruhe dem Treiben der Menschen zusehenden Lokal- und Flußgottheiten der Antike. In der römischen Renaissanceskulptur wird man sich vergeblich bemühen, sie wiederzufinden. Und doch sind sie uns auch in dieser Blütezeit der Kunst nicht fremd geblieben. In der Erinnerung steigen allmählich die titanischen Gebilde der sixtinischen Decke mit den auf den Zwickelbogen gelagerten Sklaven und

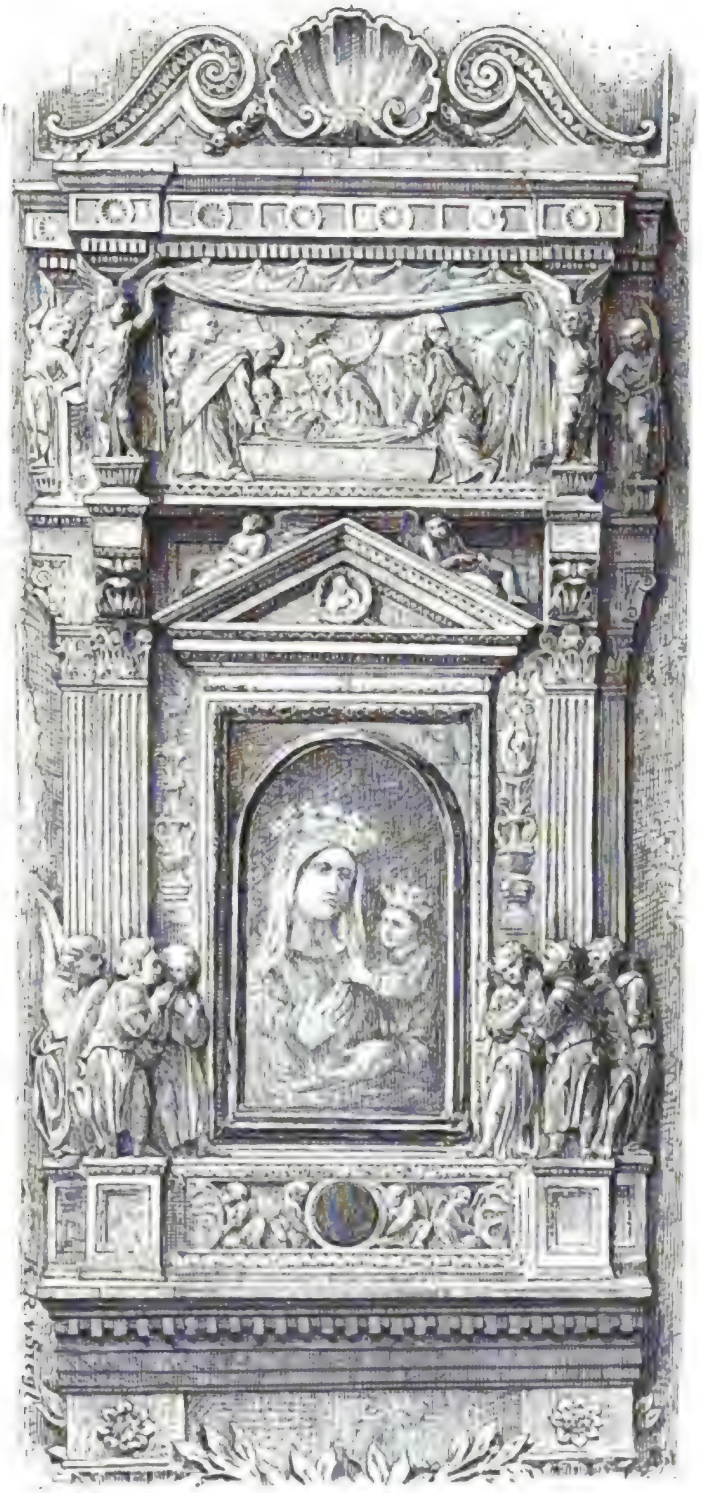
Digitized by Google

Daphne.

Silberne Statuette von Wenzel Jamnitzer.

vormals in der Sammlung von Rothschild zu Frankfurt a. M.

Digitized by Google



Tabernakel von Donatello.
(S. Peter in Rom.)

Digitized by Google

ſpäter die Tageszeiten der Mediceergräber auf, die der geiſtige Erbe Donatello's großartig geſchaffen hat.

In unſerem beſcheidenen Sakramentshäuschen ſitzt dieſer innere Raum mit ſeinem Fronton in einem reichen Rahmen: ein vorſpringender Bau mit Baſis, Pilaſtern, einem darüberliegenden, mit Bildwerk geſchmückten hohen Architrav, flankirt von anderen ins Profil geſtellten Pilaſtern ꝛc. Die Baſis beſteht aus einem tieferliegenden Felde, in dem am Boden ſitzende Putten in der Mitte ein Medaillon mit einem Kreuze, gegen die Seiten hin mit je einem Achtpaß halten, der jedoch nur zur Hälfte ſichtbar iſt. Dieſes Feld wird abgeſchloſſen von zwei Poſtamenten, auf denen die Pilaſter ſtehen. Ihr kannelirter Schaft iſt in ſeinen unteren Teilen verdeckt durch reizende Gruppen von je drei Engeln, die ſich andächtig der Mitte zuwenden. Die derben Körperformen werden nur wenig verhüllt durch das geſchürzte Hemdchen, welches die Beine frei hervortreten läßt, eine Manier, die Donatello mit Vorliebe anwendet, ſo am pulpito della cintola, an dem Chriſtusrelief im South-Kenſington-Muſeum und ſpäter im Santo zu Padua, wo jedoch, vielleicht durch den Einfluß della Robbia's, ſchon mehr Freiheit in den Gewandmotiven hervortritt. Gerade im Gegenſatz zu letzteren ſpricht aus unſerem Werke eine ſo ſchlichte, ungeſuchte Einfachheit, daß wir es gern in eine frühere Zeit ſetzen möchten. Die beiden Engel im Vordergrunde falten die Händchen, während die zurückſtehenden ſie auf der Bruſt kreuzen und neugierig nach dem gucken, was den Blick ihrer Gefährten feſſelt.

Hinter ihnen nun ragen die Pilaſter auf, gekrönt von dem korinthiſchen Kapitäl der Frührenaiſſance, an deſſen Stelle ſchon um die Mitte des 15. Jahrhunderts jene anziehenden Elemente treten, wo ein Delphin, ein Blatt u. dgl. die Volute bildet und zwiſchen beiden eine Blume aufſteigt. Auch der Abakus liegt nicht als ungegliederte Platte darüber, ſondern ſpringt noch dreigeteilt vor, wie beim gotiſchen Kapitäl. Zwiſchen Pilaſter und Architrav vermitteln Konſolen: weit ausladende Voluten, durch ein Blatt verkleidet. Darauf ein Kämpfer und auf dieſem eine gerieſte Baſis, die je einem der das Mittelfeld des Architravs flankirenden Engel zum Standpunkte dient. Dieſe ſtehen ſtramm da und laſſen die eine Hand in echt Donatello'ſcher Weiſe lang an der Seite herabhängen, während ihre Gefährten über den ſeitlichen Pilaſtern dieſelbe energiſch in die Seite ſtemmen. Die mittleren Putten heben mit der anderen Hand einen Vorhang und enthüllen auf dieſe im Trecento beliebte Weiſe das Mittelfeld, in dem ſich eine Darſtellung der Grablegung zeigt. Donatello liebte dieſen Gegenſtand. Er hat ihn einmal in Stuck im Santo zu Padua, zweimal in Bronze in der Ambraſer Sammlung in Wien und an einem der Ambonen von S. Lorenzo gebildet. Wenn wir die erſten beiden betrachten und dann ſofort auf unſere Darſtellung blicken, ſo finden wir uns von ihr wie von einem Bruder jener berührt. Aber ſie iſt einfacher, würdiger, tiefer empfunden. Jede einzelne Figur tritt für ſich und charakteriſtiſch hervor, die Kompoſition iſt ſchlicht und ungezwungen.

Im Vordergrunde ſteht der einfache Sarkophag. Zwei alte Männer in faltigen Gewändern, mit lang herabwallendem Haar und Bart, echt evangeliſche Geſtalten, ſind eben im Begriffe, den auf dem Bartuche liegenden Chriſtus in die Öffnung zu ſenken. Die Mutter iſt in ihrem Jammer hinter dem Sarge in die Kniee geſtürzt und ſtreckt die Arme aus, um den geliebten Sohn zum letztenmale zu umfangen. Hinter dieſer feierlichen Gruppe des Vordergrundes ſehen wir Leidtragende, deren Schmerz ſich in ſteigender Bewegung ausſpricht. Zunächſt rechts die edle Geſtalt Johannis, der ſich in namenloſem Weh abgewandt hat und das Geſicht ſchluchzend mit dem Gewande bedeckt. Dann eine Frau mit tief herabgezogenem Kopftuche, die ſich gebückt nach rechts wendet und klagend die Hände erhebt. Endlich von links herbeieilend zwei kreiſchende Weiber, die uns unwillkürlich an die Klageweiber in gewiſſen Darſtellungen der Antike erinnern. Nun ſchließt das ganze Tabernakel mit einem Kranzgeſimſe ab, beſtehend aus Eierſtab, Zahnſchnitt und einem Frieſe, in welchem ſich Rechtecke mit eingeſchriebenen Kreisſternen folgen. Was man in Abbildungen ſonſt darüber ſehen ſollte, iſt an die Wand gemalt.

Digitized by Google

Vaſari berichtet, Donatello habe in Rom die Antike nachzuahmen geſucht und ſie eifrig ſtudirt. Schon in den auf dem Giebel gelagerten Genien zeigte ſich ein Einfluß bekannter römiſcher Kunſtwerke. Unerwartet ſtärker macht ſich dieſer in der Grablegung geltend. Dieſer vornübergebeugte Greis zur Linken, dieſe beiden ihrem Jammer durch maßloſe Geberden Ausdruck gebenden halb entblößten Weiber, dieſe das Geſicht jammernd in die Hand drückende Geſtalt des Johannes rechts: wir finden ſie alle in ganz gleicher Weiſe vereinigt wieder in den Sarkophagdarſtellungen vom Tode des Meleager. So beſonders in drei römiſchen Sarkophagen, der eine im kapitoliniſchen Muſeum (Mus. Cap. IV, 35; Millin Myth. Gall. CIV, 415), der zweite in der Villa Albani (Zoëga, Bassorilievi I, XLVI), der dritte in der Villa Borgheſe (Bouillon Mus. d'ant. III, 1, 12; Clarac bas-rel. 201, No. 270). In dieſen ſehen wir den alten Pädagogen oder Öneus gebückt links am Lager des ſterbenden Helden ſtehen, hinter ihm die Klageweiber oder Schweſtern des Meleager. Auf dem kapitoliniſchen und borgheſiſchen Sarkophage ſitzt dann noch links Atalante, das Haupt wie Johannes in die Rechte geſtützt, auf dem Sarkophag Albani ſteht eine Geſtalt wie dieſer trauernd rechts. Weniger paſſend laſſen ſich die Alceſtisſarkophage heranziehen. Donatello nun hat dieſe Vorbilder benutzt, aber aus der typiſchen Figur des römiſchen Pädagogen iſt ein echt chriſtlicher Typus des Joſef von Arimathia und aus der trauernden Geliebten der ſchmerzvergeſſene Lieblingsjünger Chriſti geworden. Donatello hat dieſe Geſtalten in ſeine eigene Sprache überſetzt und neu belebt. Als direkte Kopien könnten nur die Klageweiber bezeichnet werden, aber ihr Pathos iſt zu höchſter Wahrheit geſteigert. So wird dieſes bisher verſchollene Sakramentshäuschen in Zukunft nicht nur als das einzige gut erhaltene Werk Donatello's in Rom die Kunſtpilger anziehen, ſondern auch ein wichtiges Dokument in der Entwickelungsgeſchichte des großen Florentiners werden.

Prof. Schmarſow hat, kaum daß ſein umfangreicher Melozzo erſchienen iſt, in ſeinem „Donatello, eine Studie über den Entwickelungsgang des Künſtlers und die Reihenfolge ſeiner Werke“ auch deutſcherſeits, angeregt durch ſeinen Fund, einen Beitrag zum fünfhundertjährigen Jubiläum der Geburt Donatello's geliefert. Dieſem Buche ſind drei Lichtdrucktafeln mit Reproduktionen unſeres Tabernakels beigegeben, unter denen glücklicherweiſe wenigſtens die Grablegung als gelungen bezeichnet werden kann.

J. Strzygowski.

Digitized by Google

Scema novum.

Studien zur Baugeſchichte des Mittelalters.

Von J. Reimers.

III.

Das Auvergnatiſche Halbtonnenſyſtem und der Strebebogen.

Das reiche Erbe, welches den nordiſchen Völkern von den Römern überkommen war, überlieferte denſelben in der Baukunſt mit dem Strebepfeiler ein Strukturglied, welches es ermöglichte, die noch unvollkommene römiſche Wölbetechnik bis zu ihrer höchſten Vollendung, dem gotiſchen Wölbeſyſtem, zu entwickeln. Mit dem Fortſchritt in der Wölbekunſt und mit den neuen Anforderungen, welche die überwölbte Baſilika an ſie ſtellte, wandelte auch die Strebe ihre Geſtalt, von dem einfachen Strebepfeiler durch die verſchiedenen Phaſen der unterwölbten Strebewand bis zum Strebebogen des ſpäteren Mittelalters.

Dieſe naturgemäße Entwickelung des Strebeſyſtems iſt in Frage geſtellt durch die Annahme eines Strebegewölbes, eine Erfindung Viollet-le-Duc's, dem ſich dann in der Folge die Kunſtforſchung angeſchloſſen hat, ohne zu prüfen, ob denn auch wirklich ein Strebegewölbe in dieſem Sinne ſich nachweiſen läßt. Viollet-le-Duc glaubt in ſeiner eingehenden Unterſuchung über den Strebebogen [1]) den ſtruktiven Gedanken bereits in dem Halbtonnengewölbe des ſüdlichen Frankreich vorgebildet. Als man im 10. Jahrhundert, ſo führt er aus, in Frankreich begonnen habe, die Baſilika zu überwölben, ſei man zu der Überzeugung gelangt, daß die hohen Wände des Mittelſchiffes dem Seitenſchub der Gewölbe keinen genügenden Widerſtand zu leiſten vermöchten. Man habe dieſem Übelſtande im 11. Jahrhundert dadurch abgeholfen, daß man die Seitenſchiffe mit Halbtonnen überwölbt habe, welche dann als über die ganze Länge der Seitenſchiffe fortgeſetzte Strebebögen, arcs boutants continus, die Oberwände des Mittelſchiffes gegen den Gewölbeſchub geſichert hätten. Dieſe Halbtonnen hätten indeſſen einen Nachteil mit ſich geführt, nämlich den, daß man bei ihrer Anwendung auf eine genügende Beleuchtung des Mittelſchiffes habe verzichten müſſen, ein Nachteil, welcher naturgemäß im trüberen nördlichen Frankreich ſchwerer empfunden worden ſei als im ſonnigen Süden. Im Norden habe man ſich deshalb dem Kreuzgewölbe zugewendet, welches es geſtattete, in den Schildmauern Fenſter anzulegen. Dieſer Fenſter wegen aber haben nun die Halbtonnen nicht mehr die Höhe erreichen können, um die bedrohten Obermauern wirkſam zu ſtützen. Man löſte deshalb die Halbtonnen in einzelne Abſchnitte auf, der Natur des Kreuzgewölbes entſprechend, welches nur an einzelnen beſtimmten Punkten einen Schub auf die Seitenwände ausübte und ſomit auch nur an dieſen Punkten der Stützen bedurfte. Dieſer Vorgang vollzieht ſich an der Abteikirche zu St. Denis und löſt ſomit die Schwierigkeiten, mit denen das vorhergehende Wölbeſyſtem zu kämpfen hatte.

Dieſe Ausführungen Viollet-le-Duc's, deſſen Meinung bezüglich dieſer Frage herrſchend in der Kunſtgeſchichte geblieben iſt, läßt ſich aus den vorhandenen Bauten ohne große Schwierigkeit als unzutreffend nachweiſen, und in nachfolgenden Erwägungen möge der Nachweis gefunden werden, daß das Auvergnatiſche Halbtonnenſyſtem als integrirendes Glied aus der Entwickelung des Strebebogens auszuſcheiden iſt.

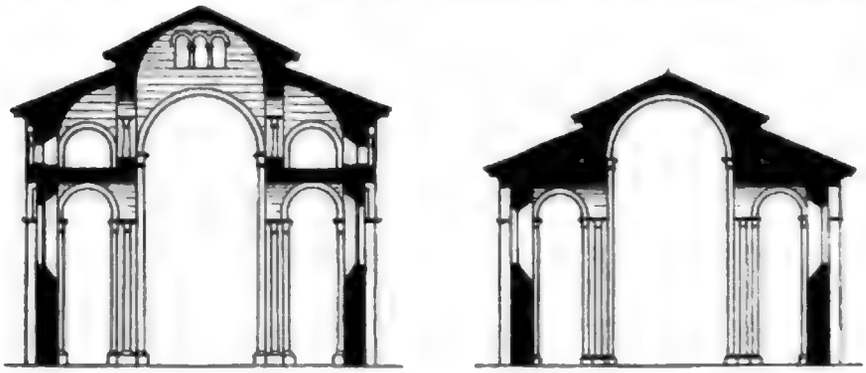
Eine Reihe von Bauten des ſüdlichen Frankreich, die Kathedrale von Vaiſon, St. Guillem du désert u. a., der Frühzeit des 11. Jahrhunderts angehörig, haben mächtig überhöhte Mittelſchiffe mit Tonnengewölben teils mit, teils ohne Halbtonnen über den Seitenſchiffen,

1) Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture.

Digitized by Google

faſt alle aber ſind ſo konſtruirt, daß die Halbtonnengewölbe auch nicht annähernd den bedrohten Punkt der Obermauern erreichen. Es ſind dieſe Monumente ein vollgültiger Beweis dafür, wie die Baumeiſter des frühen Mittelalters es wohl verſtanden, die erhöhten Mittelſchiffe zu überwölben, ohne des Kreuzgewölbes oder ſtützender Halbtonnen der Seitenſchiffe zu bedürfen. Die Anſchauung, das Halbtonnengewölbe verdanke ſeine Entſtehung dem Bedürfnis, die Oberwände des Mittelſchiffes zu ſtützen, ſtützt ſich im Weſentlichen auf Notre-Dame du Port zu Clermont-Ferrand in der Auvergne, und nach dieſem Monument hat man ſich veranlaßt geſehen, die Geſamtheit der Erſcheinung, Bauten mit Halbtonnengewölben, das Auvergnatiſche Halbtonnenſyſtem zu nennen.

Auch bei nachfolgenden Erwägungen dürfte es zweckmäßig erſcheinen, Notre-Dame von Clermont-Ferrand in den Mittelpunkt der Betrachtung zu ſtellen, um an demſelben Bau das Irrige der Meinung nachzuweiſen, als ob das Halbtonnengewölbe den ſtruktiven Gedanken des Strebebogens in ſich enthalte. Es iſt bei der Beurteilung dieſes intereſſanten Monumentes eine bemerkenswerte Erſcheinung nicht genügend gewürdigt, aus welcher ſich nachweiſen läßt, daß die Halbtonnen urſprünglich nicht den Zweck hatten, als Strebegewölbe zu dienen.



A B

Fig. 11. Notre-Dame du Port. Clermont-Ferrand. Auvergne.

Es iſt dies nämlich die Thatſache, daß der Baumeiſter während des Baues ſeinen Plan änderte und zwar erſt nachdem derſelbe bis zum Kämpfer der urſprünglich geplanten Höhe des Mittelſchiffgewölbes gediehen war. Die mittelſten Pfeiler des Langhauſes nämlich haben Vorlagen, welche denen völlig gleichen, welche den das Querſchiff vom Mittelſchiff trennenden Bogen tragen. Dieſe Pfeilervorlagen tragen aber nicht, haben jedoch urſprünglich beſtimmt einen Gurtbogen tragen ſollen.[1]) Dieſe zuerſt befremdende Erſcheinung der funktionsloſen Pfeilervorlagen wird durch den Umſtand erklärt, daß das Tonnengewölbe erſt 4 m über dem Gurtbogen beginnt, welcher auf den Vorlagen ruht. Aus dieſer eigentümlichen Anlage geht zweifellos hervor, daß der Baumeiſter in Kapitälhöhe das Gewölbe beginnen laſſen wollte und daß der Bau bis zu dieſer Höhe bereits vorangeſchritten ſein mußte, als beſchloſſen wurde, denſelben um 4 m zu erhöhen. Dieſe Erhöhung aber läßt ſich nur aus dem Bedürfniſſe, über den Seitenſchiffen Galerien anzulegen, welche vorher nicht geplant waren, erklären. Fig. 11 A zeigt den Querſchnitt des ausgeführten Baues, bei welchem der Scheitel des Tonnengewölbes um 4 m über den Scheitel des Gurtbogens erhöht iſt. Es iſt nun erſichtlich, daß in dem erſten Plane, in welchem der Scheitel des Tonnengewölbes in Höhe des Gurtbogens lag (Fig. 11 B), Galerien über den Seitenſchiffen keinen Platz hatten, und daß der Baumeiſter das Mittelſchiff für die Anlage von Galerien ſo weit hinaufrücken mußte. Dieſer Grund für die Erhöhung des Mittelſchiffes iſt auch von der Kunſtgeſchichte als richtig zugegeben, aber ſie hat bis jetzt nicht den naheliegenden Schritt gethan, die Konſequenz daraus zu ziehen für die Halbtonnengewölbe. Wie der Querſchnitt (Fig. 11 A) zeigt, haben die Galerien keine ſehr große Höhe, eine Beſchränkung, welche in dem Umſtande, daß dieſelben erſt geplant wurden, nachdem der Bau im weſentlichen fertiggeſtellt war, ihre Erklärung findet.

1) Abbildung bei Schnaaſe IV, S. 500.

Digitized by Google

Um nun aber die Gläubigen, welche auf den Galerien Platz fanden, an den Vorgängen im Schiff der Kirche teilnehmen zu lassen, sowie um diesem erheblich erhöhten Mittelschiff, welches wegen der Bedachung der um die Galerien erhöhten Seitenschiffe keine seitlichen Fenster erhalten konnte, soweit wie möglich war, Licht zuzuführen, mußten die Seitenschiffgalerien nach dem Mittelschiff hin geöffnet sein, welches man durch eine Dreibogenstellung zwischen je zwei Pfeilern bewirkte. Bei der beschränkten Höhe der Galerien ließen sich dieselben, ohne mit den Öffnungen der Trifsorien in Berührung zu kommen, zwanglos nur mit einem einhüftigen, also einem Halbtonnengewölbe überdecken. Dieser Planänderung während des Baues hat Notre-Dame zu Clermont-Ferrand die durch die Anlage der Galerien bedingte Anwendung der Halbtonnen zu verdanken, und die durch die Planänderung auferlegte Beschränkung in der Höhe bewirkte es, daß diese Halbtonnen mit ihren Scheiteln in der Widerlagshöhe der Gewölbe des Mittelschiffes sich befinden, wodurch es bei oberflächlicher Betrachtung den Anschein gewinnen kann, als ob der Baumeister diese Halbtonnen als Strebegewölbe geplant hätte. Solche Fälle, in denen die Halbtonnen zufällig in solcher Höhe liegen, sind selten, meistens liegen die Halbtonnen tiefer. Die Kathedrale von Vaison (Fig. 15), der Narthex der Abteikirche in Tournus, St. Trophime zu Arles und manche andere Beispiele, bei denen, wie z. B. in Tournus und St. Trophime in Arles (Fig. 12), noch über den Halbtonnen Fenster in der Oberwand des Mittelschiffes angeordnet sind, gestatten keinen Zweifel, daß die Halbtonnengewölbe anderen technischen Erwägungen ihren Ursprung verdanken, Erwägungen, welche schon in den altchristlichen Centralbauten einen entsprechenden Ausdruck gefunden haben. Italien und das südliche Frankreich, begünstigt durch das mildere Klima, bedienten sich der Gewölbe als Substruktion für die Dachdeckung, und zwar finden wir in Sta. Constanza in Rom (Fig. 13), einem Constantinischen Bau, bereits denselben konstruktiven Gedanken verwirklicht, welcher dem Auvergnatischen Halbtonnensystem zu Grunde liegt, nämlich durch die Anordnung verschiedener Kämpferhöhen der Seitenschiffgewölbe einen Konflikt derselben mit den Arkadenbögen zu vermeiden, und gleichzeitig diese Gewölbe als Auflager für die Dachdeckung zu benutzen. In Sta. Constanza liegt noch das Ganztonnengewölbe zu Grunde, welches einerseits nicht geeignet ist, beliebig der Dachneigung zu folgen, andererseits aber gewaltige Mauermassen zur Ausgleichung erfordert, um für die Dachdeckung das nötige Auflager zu schaffen.

Fig. 12. St. Trophime. Arles.

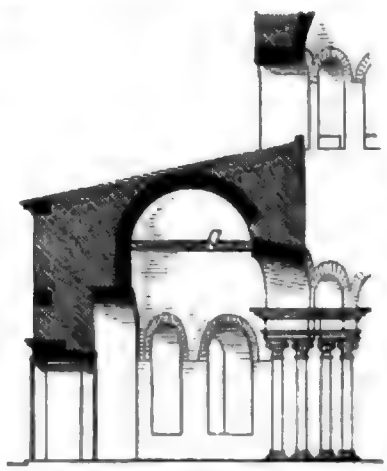


Fig. 13. Sta. Constanza. Rom.

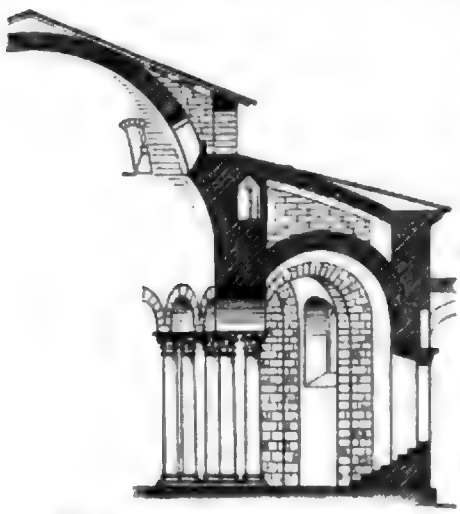


Fig. 14. Sta. Maria Maggiore. Nocera.

Um diese schweren Mauermassen zu ersparen, geht der Erbauer von Sta. Maria Maggiore in Nocera, einem wenig jüngeren Bau (Fig. 14), einen Schritt weiter; er ordnet zwei Gewölbe übereinander an, das eine als Träger der Dachdeckung, das andere als Raumdecke, während in den Axen des Polygons auf den Gurtbögen des Umganges Strebemauern errichtet sind, welche

Digitized by Google

die nötige Versteifung des Ganzen bewirken, eine Anordnung, welche viel später auch in S. Vitale in Ravenna Verwendung findet. Der technische Fortschritt von Sta. Constanza bis Sta. Maria in Nocera ist ersichtlich, es ist derselbe, welcher sich im späteren Mittelalter wiederholt in den Bauten des südlichen Frankreich. In Sta. Constanza ist der dem Auvergnatischen Halbtonnensystem zu Grunde liegende Gedanke klar ausgesprochen, ohne jedoch die Versteifung des Oberbaues in Einzelstützen aufgelöst zu haben; hier sind noch die Räume zwischen Mauer und Gewölbe der Umgänge bis an den Scheitel der Gewölbe ausgefüllt, während in Nocera bereits Strebewände auf den Gurtbögen stehen und der Raum zwischen den beiden Gewölben und zwischen diesen Strebewänden ausgespart ist, ein Beweis dafür, daß man hier schon die struktive Bedeutung der Einzelstreben erkannt hat, eine Anordnung, aus welcher sich das Strebesystem des Mittelalters folgerichtig entwickelt hat.

Der nächste Schritt nun geschieht im südlichen Frankreich im Anfang des 11. Jahrhunderts, welcher im 4. Jahrhundert bereits in Sta. Constanza in Rom gethan war, bei der Kathedrale von Vaison, wo man beim Seitenschiff immer noch an der Tendenz der Tonnen festhält, aber die Kämpfer in verschiedene Höhen legt. Es unterliegt keinem Zweifel, daß der Baumeister hierdurch ein günstigeres Auflager für die Dachdeckung erhielt, daß er an Material sparte und daß ein Konflikt mit den Arkadenbögen vermieden wurde. Es ist aber auch ebenso ersichtlich, daß er nicht daran gedacht hat, durch dieses Gewölbe die Mittelschiffgewölbe stützen zu wollen, und es ist zweifellos diese Anordnung die letzte Stufe vor dem Halbtonnengewölbe.

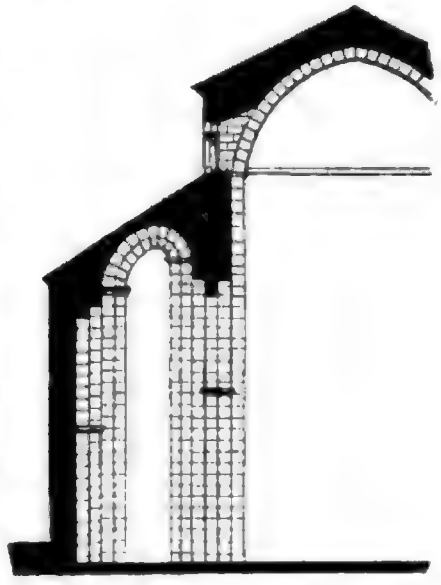


Fig. 15. Kathedrale von Vaison.

Es leidet nun wohl weiter keinen Zweifel, daß das Halbtonnengewölbe mit dem Strebesystem nichts zu thun hat, sondern daß dasselbe dem Bedürfnis entsprang, sich möglichst unabhängig zu machen von der Scheitelhöhe der Arkaden oder der Trifori en, und den antiken struktiven Gedanken der innigsten Verbindung von Decke und Dach im südlichen Frankreich zur höchstmöglichen Vollendung führte.

War man aber in der Lage, Galerien anlegen zu müssen, in der Art, wie in Notre-Dame du Port in Clermont-Ferrand, und wollte allzugroßer Höhe wegen seitliche Oberlichter in der Hochwand des Mittelschiffes vermeiden, dann kamen zufällig die Scheitel der Halbtonnen in die Höhe der Widerlage des Mittelschiffgewölbes, und dieser reine Zufall ist die Veranlassung gewesen, welche die Kunstforschung verleitet hat, die Halbtonnen der Auvergne als Strebegewölbe, als ares boutants continus aufzufassen.

(Schluß folgt.)

Ein neuer Rembrandt.

Mit Abbildung.

Aus dem unerschöpflichen Reichtum der englischen Privatsammlungen ist im Sommer vorigen Jahres wiederum ein Schatz gehoben worden, welchen der Berliner Kunsthändler Herr Jos. Th. Schall glücklich nach Deutschland übergeführt und vor kurzem an Herrn Rittergutsbesitzer Otto Pein, den Besitzer einer der erlesensten Privatgalerien Berlins, verkauft hat. Es handelt sich um ein Gemälde aus Rembrandts bester Zeit, welches bis zu seinem Auftauchen in Deutschland selbst dem Spürsinn Dr. Bode's entgangen war und auch in dem nach Bode's „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei" erschienenen Verzeichnis

Digitized by Google

A. von Wurzbachs fehlt, obwohl es wenigstens einmal, auf einer Ausstellung der Royal Academy zu London im Jahre 1883, in die Öffentlichkeit getreten ist. Der Katalog der Ausstellung bezeichnet es kurzweg als The student; es ist aber wahrscheinlich ein biblisches Genrebild, was durch das seltsame Gebäude in der Landschaft nahe gelegt wird, in welche man durch das von Weinlaub umrankte Fenster blickt. Dasselbe Bauwerk erscheint nämlich auf zwei Rembrandtschen Gemälden der Berliner Galerie, welche, aus der Sammlung Lechmere in the Rydd stammend, 1883 erworben worden sind. Das eine, mit dem Namen des Meisters und der Jahreszahl 1647 bezeichnet, stellt Susanna im Bade dar, wie sie von den beiden Alten überrascht wird, das andere eine Vision des Propheten Daniel, dem der Engel Gabriel den Ziegenbock zeigt. Letzteres ist unbezeichnet, gleichwie das neu aufgetauchte. Seine Entstehungszeit wird vom Kataloge der Berliner Galerie auf ca. 1650 angesetzt, und in der Zeit von 1647 bis 1650 dürfte auch unser Bild entstanden sein. Es ist ebenso tadellos erhalten, wie die „Susanna", nur etwas weniger reich in der Färbung, was durch das Motiv bedingt ist. Doch finden sich auch hier einige jener roten, purpurnen, weißen und grünen Töne, welche der „Susanna" einen so köstlichen malerischen Reiz verleihen, eine gleiche Zartheit der Modellirung und eine vollkommene Durchsichtigkeit des Helldunkels, welche auf dem Originale selbst bis in den äußersten Hintergrund, die Ecke der Bettstatt reicht. Insbesondere ist der Kopf des jungen Mannes ein Meisterwerk seiner Modellirung, die der Künstler übrigens nicht auf den ersten Wurf erreicht hat. Deutliche Spuren weisen darauf hin, daß der Kopf ursprünglich tiefer auf das Buch herabgebeugt war, und dieser Neigung entsprach auch die etwas gezwungene und unbequeme Haltung des rechten Beines, von dessen Fuß der Pantoffel herabgeglitten ist. Die Mütze, welche das Haupt des Lesenden bedeckt, ist ziegelrot. Unter dem schmutzig grünen Kaftan wird ein braunes, westenartiges Unterkleid sichtbar. Grün ist auch der Überzug des Armsessels und der Bettvorhang. Die Tischdecke ist rot gemustert und von gleicher Farbe die mit Stoff bekleidete Scheide des orientalischen Schwertes, welches über dem Schilde aufgehängt ist. Die durch das Helldunkel mit wunderbarer Feinheit abgetönten Lokalfarben sind von edelster Harmonie; nur der karmesinfarbene Vorhang am Fenster fällt etwas aus der Gesamtstimmung heraus.

Der Katalog der Berliner Galerie sagt, daß jenes turmartige Bauwerk, welches auf den Bildern mit Susanna und Daniel vorkommt und welches mit dem Turme auf unserem Bilde übereinstimmt, ein „Teil des Palastes Susan" sei. Diese Angabe scheint auf einer Verwechslung mit der Geschichte der Esther zu beruhen. Der Schauplatz der Geschichte Daniels und der Susanna ist Babylon, nicht das Schloß Susan, und wenn Rembrandt mit jenem Bauwerk das Lokal hat charakterisiren wollen, so liegt es nahe, an den babylonischen Turm zu denken, wozu der trümmerhafte Zustand des Gebäudes sehr gut passen würde. Somit steht vielleicht auch das neu aufgetauchte Bild, welches sich bisher in der Sammlung des Sir William Knighton in Blendworth Lodge befand, mit der Geschichte Daniels im Zusammenhang, und der junge Mann ist vielleicht der Prophet selbst, der hier bemüht ist, wie es im ersten Kapitel des Buches Daniel heißt, „chaldäische Schrift und Sprache zu lernen."

An der Urheberschaft Rembrandts ist nicht zu zweifeln. Wenn man es trotz der unverkennbaren Handschrift des Meisters bei Gelegenheit der Ausstellung in London versucht hat, so trug der damalige Zustand des Bildes wohl die Schuld an den irrigen Kritiken. Es war stark verschmutzt, wodurch die Leuchtkraft der Lokalfarbe beeinträchtigt worden war. Nach der Reinigung des Bildes haben sich Bode, Bayersdorffer, Eisenmann und andere für Rembrandt erklärt, und es wird sich auch schwerlich ein Schüler ausfindig machen lassen, dessen Fähigkeiten an die Qualität des „Studenten" heranreichen. Das Bild soll ein Geschenk des Königs Georg IV. von England an einen Knighton sein, in dessen Familie sich dasselbe bis auf den im vorigen Jahre erfolgten Tod des Sir William Knighton erhalten hat. Jedenfalls hat sich Herr Schall dadurch, daß er das Bild für Deutschland gewonnen hat, um unseren Rembrandtbesitz verdient gemacht. Vielleicht ist auch später noch zu hoffen, daß das Werk durch Einverleibung in eine öffentliche Sammlung den Wechselfällen des Privatbesitzes entzogen wird.

Adolf Rosenberg.

Digitized by Google

Joseph Baer & Co.

Buchhändler und Antiquare

in Frankfurt am Main,

Rossmarkt 18.

Specialität in Kunst- und kunstgewerblicher Litteratur.

Neue Englische und Französische Publikationen zu Originalpreisen ohne Aufschlag,

meist bereits ein Jahr nach Erscheinen zu antiquarischen Preisen.

Grosses Lager von neuen und alten Werken,

Seltenheiten, kostbaren Einbänden und Ornamentstichen,

worüber regelmässig Kataloge erscheinen, die gratis und franco verschickt werden.

Auf Wunsch Ansichtssendungen.

Letzt erschienene Verzeichnisse unseres Antiquarischen Lagers:

Catalog 168. Malerei, Sculptur und Architectur.
„ 174. Costüme und Festliche Aufzüge. — Sport, Pferdekunde.
„ 177. Aeltere Architektonische Werke und Ornamentstiche. (10)
„ 178. Neuere kunstgewerbliche und architektonische Werke.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Ornamentale Formenlehre

Eine systematische Zusammenstellung des Wichtigsten aus dem Gebiete der Ornamentik, zum Gebrauch für Schulen, Musterzeichner, Architekten und Gewerbetreibende.

Von

Franz Sales Meyer

Professor an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe.

30 Lieferungen von je 10 Tafeln und einem Textblatte gr. Fol. Preis der Lieferung M. 2. 50.

Das Ganze zerfällt in drei Hauptabteilungen, nämlich:

I. **Die Grundlagen des Ornaments** (Motive), mit den Unterabteilungen: A. Geometrische Motive (Bildung von Netzen, Bandmotive, Flachmuster etc.). — B. Naturformen (a. Flora des Ornaments und b. Fauna des Ornaments, als Akanthusblatt, Lorbeer, Ölbaum etc und Löwen, Greifen, Tierköpfe; — c. menschlicher Organismus, als Maske, Grotesken, Atlanten etc.). — C. Künstliche Formen (Embleme), wie z. B. kriegerische und Jagd-Embleme.

II. **Das Ornament als solches,** nämlich A. Bänder (Mäander, Flecht- und Kettenbänder, Blumenbänder etc.). — B. Freie Endigungen (fortlaufende Krönungen, Giebelkrönungen, central entwickelte Krönungen, hängende Endigungen etc.). — C. Stützenendigungen (Naturformen als Motive, Säulenfüsse, Säulenschäfte, Hermen etc.). — D. Begrenztes Flachornament (Füllungen auf quadratischer, polygoner, kreisförmiger etc. Grundlage). — E. Unbegrenztes Flachornament (Mosaiken, Holzeinlagen, Textilmuster, Tapeten etc.).

III. **Angewandte Ornamentik:** A. Gefässe (Vorrats-, Schöpf-, Füll-, Guss-, Trinkgefässe) — B. Gerät (Kultusgerät, Beleuchtungs-, Jagd-, Kriegsgerät, Werkzeuge etc.). — C. Mobiliar (Sitzmöbel, Tische, Schränke etc.). — D. Umrahmungen (Spiegel- und Bilderrahmen, Cartouchen etc.). — E. Schmuck (Nadel, Knopf, Ring, Kette etc.). — F. Heraldik (Heraldische Farben, der Schild, Wappenbilder etc.). — G. Zierschriften (Romische Schriften, Lapidarschrift, gotische Schrift, Initiale, Monogramme etc.).

Dieses Werk hat, solange es noch in den Anfängen begriffen war, verhältnismässig wenig Beachtung gefunden. Erst seitdem die fortschreitende Ausführung die Trefflichkeit des Grundgedankens und die ausgezeichnete Art der Ausführung deutlich gemacht hat, fängt man an sich für diese von systematischem Geiste geleitete, und von kundiger Hand ausgeführte Publikation zu interessieren. Das Werk ist nunmehr vollendet und enthält eine solche Fülle von jeder Art von Motiven, dass es füglich als eine Grammatik des Ornaments gelten kann. Jedes Volk, jede Epoche, jeder Stil findet den ihm gebührenden Raum; das Werk schreitet von einfachen zu komplizierten Formen ohne Lücke, ohne Einseitigkeit. Es sollte in keiner Gewerbeschule fehlen.

Digitized by Google

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Vorbildersammlung für das Elementar-Freihandzeichnen

Mit besonderer Berücksichtigung des gewerblichen Ornamentzeichnens.

Ein systematischer Lehrgang

für Volksschulen, Realschulen und gewerbliche Lehranstalten, sowie zum Selbstunterricht herausgegeben von

Georg Gräf,

Vorstand der Fachabteilung der gewerblichen Fortbildungsschule in München.

120 Tafeln 4° mit Text. 3 Abteilungen, jede zu 40 Tafeln. In Mappe 6 M. Einzelne Abteilungen 2 M.

„Diese Sammlung ist eine Frucht jahrelanger Schulpraxis und die Herausgabe ist durch das Bestreben veranlasst, für den Massen- und Gruppenunterricht ein durchaus brauchbares Material zu bieten." **(Aus dem Vorwort.)**

Ornamentvorlagen für Gewerbe-, Fach- und Fortbildungsschulen

gezeichnet und herausgegeben von **Ferd. Moser,** Hauptlehrer in München.

50 Tafeln kl. Fol. Ladenpreis 15 Mark.

Dies Werk ist aus einem bei dem Zeichenunterricht an den Münchener Fortbildungsschulen schon lange fühlbar gewordenen Bedürfnisse hervorgegangen. Es bietet mustergültige Motive in vorzüglicher Darstellung zu einem verhältnismässig geringem Preise. Den verschiedenen Fächern der Technik entsprechend, zerfällt es in 5 Abteilungen: **1. Ornamente für Holz-, Stein- und Thonplastik; 2. Ornamente für Eisenplastik; 3. Ornamente für Edelmetallplastik; 4. Ornamente für Flächendekoration; 5. Ornamente für Typographie und andere Vervielfältigungsarten.**

In den Münchener Fortbildungsschulen amtlich eingeführt.

Die Kriegswaffen

in ihrer historischen Entwickelung von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.

Von **August Demmin.**

Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit vielen Abbildungen.

817 Seiten 8°. Preis 10 Mark. Elegant gebunden 12 Mark.

Das Buch, welches im Jahre 1869 zum ersten Male und zwar in drei Sprachen erschien, ist in seiner verbesserten Gestalt mit ungeteilter Aufmerksamkeit begrüsst worden; die klare Anordnung, die Fülle des gegebenen Stoffs, die grosse Zahl von Abbildungen (etwa 1800 ohne die Signaturen und Stempel) machen es noch immer zu dem brauchbarsten Werke auf diesem wichtigen Gebiete. Die Presse hat sich über das Buch neuerdings aufs günstigste ausgesprochen; wir lassen einige Proben folgen.

Hamburger Nachrichten: Das als eine Frucht jahrelanger in allen Museen und Zeughäusern Europas und in den wichtigsten Privatsammlungen gemachter Studien sich darstellende Werk hat eine zweifache Bestimmung: jedem Gebildeten wie jedem Sammler als Führer und wissenschaftliche Encyklopädie zu dienen. Das im ganzen aus sechs Hauptteilen bestehende Werk Demmins wird in dem ersten Abschnitt mit einer gedrängten, aber ungemein klar und übersichtlich gehaltenen Geschichte der Waffen eröffnet, in welcher die Entwickelung, die die Kriegswaffen aller Art, einschliesslich der Kriegsmaschinen und Geschütze seit den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart genommen, geschildert wird. Die Waffen der ältesten uns bekannten Kulturländer, Indien und Amerika, dann die des ganzen Altertums und des Mittelalters werden in ihrer Entwickelung und ihren charakteristischen Formen sehr anschaulich dargestellt. Dem Mittelalter in allen seinen Perioden widmet der Verfasser besondere Aufmerksamkeit. Seine Darstellung der Entwickelung der Rüstung aus den Ring- und Kettenrüstungen bis zu der bewunderungswürdig vervollkommneten Schienen- und Plattenrüstung des 16. Jahrhunderts führt selbst den Laien, welchem der behandelte Gegenstand noch fast ganz fremd ist, in so vortrefflicher Weise in die Geschichte der Waffen ein, so dass er mit dieser sich vollkommen vertraut machen wird. — An seinen Abriss der Geschichte der Waffen reiht dann der Verfasser eine systematisch und chronologisch geordnete, durch zahllose Illustrationen erläuterte Darstellung des Entwickelungsganges der Waffen, welche durch ihre klare, übersichtliche Anordnung und die präzise gefassten Erläuterungen sich als ein Orientirungsmittel auf dem weitschichtigen und vielformigen Gebiete des Waffenwesens aller Zeiten und Völker von nachhaltigstem Nutzen für den Forscher und Kenner wie für den Liebhaber erweisen wird.

Haus und Herd (Neue Zeitung): Ein sehr interessantes Werk ist Demmins Abhandlung über die Kriegswaffen, trotz des fachlichen Inhalts ungemein fesselnd und brillant geschrieben . . . Vorzügliche Illustrationen vollenden den Wert dieses schätzenswerten Buches.

Kgl. preuss. Staatsanzeiger: Der Verfasser hat mit diesem Buche ein überaus brauchbares Hand- und Nachschlagebuch für grössere Waffensammlungen und ein willkommenes Hilfsmittel zum Studium der Waffenkunde geliefert. Es wird darin eine übersichtlich geordnete, leicht verständliche und genaue Auskunft über Benennung, Alter und Ursprung der einzelnen Waffenstücke gegeben.

Leipziger Tageblatt (Dr. A. Weiske): Das Buch bringt auf engem Raum eine, man kann wohl sagen erschöpfende Übersicht dessen, was uns an Waffen aus allen Zeiten in authentischen Bildwerken und Sammlungsstücken aufbewahrt ist.

Druck von August Pries in Leipzig.

22. Jahrgang. Heft 6.

Hierzu Kunstchronik Nr. 25. Ausgegeben am 17. März 1887.

Juli 9 1887

Zeitschrift

für

Bildende Kunst

Herausgegeben von

Prof. Dr. Carl von Lützow.

Nebst

Kunstgewerbeblatt

Herausgegeben von

Arthur Pabst.

Mit dem Beiblatt: Kunstchronik.

Preis
fürs ganze Jahr
28 Mark.

Einzelpreis
dieses Heftes
4 Mark.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Berlin: W. H. Kühl, Jägerstraße 73.

1887.

Digitized by Google

Zeitschrift für bildende Kunst. Sechstes Heft.

Inhalt.

Bruno Piglhein. Von Richard Muther. S. 165. — Augsburger Fassadenmalerei. Von Adolf Buff. (Forts.) S. 173. — Altflandrische Bilder in Spanien und Portugal. Von Carl Justi. 4. Jan van Eyck. S. 179. — Scema novum. Studien zur Baugeschichte des Mittelalters. Von J. Reimers. III. Das Auvergnatische Halbtonnensystem und der Strebebogen. (Schluß.) S. 187. — Ein unerkanntes Selbstbildnis Dürers. Von G. Wustmann. S. 192.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Bildnis von Bruno Piglhein, Holzschnitt. S. 165. — Am Strande, Holzschnitt nach Piglhein. S. 168. — Dame mit Fächer, Autotypie nach dems. S. 169. — Idylle, Holzschnitt nach der Pastellzeichnung von dems. S. 172. — †Morituri in Deo, Kupferlichtbild nach dem Gemälde von Piglhein. Zu S. 167. — †Beatrice, Pastell von Piglhein, radirt von M. Fleischer. Zu S. 167. — Retablo (Madonna mit Stiftern und Heiligen), von Luis Dalmau, Holzschnitt von Knesing. S. 181. — Bausysteme der Kirchen St. Croix in Mont-Majour, Notre-Dame zu Clermont-Ferrand, St. Sernin in Toulouse, St. Etienne zu Caen, des Domes zu Limburg a. d. Lahn. S. 188—190. — Strebebogen von St. Remy zu Rheims und St. Urbain zu Troyes. S. 191. — Celtes vor Friedrich dem Weisen, Holzschnitt nach einer Zeichnung Dürers aus der Roswitha-Ausgabe von 1501. S. 193. — Die drei Bauern, nach dem Stich von Dürer. S. 196.

Kunstgewerbeblatt. Sechstes Heft.

Inhalt.

Kunstgewerbliche Streifzüge. Von Richard Graul. IV. Bemerkungen über Möbel des 17. und 18. Jahrh. 3. Régence- und frühe Louis XV.-Möbel. S. 103. — Die Achatindustrie in Idar-Oberstein. Von C. Görig. S. 109. — Der Schatz im Rathause zu Mölln Von Arthur Pabst. S. 113. — Bücherschau: VIII. Dessins d'ornements de Hans Holbein avec des notices explicatives etc., par M. Ed. His. Von Wilh. Lübke. S 115. — IX. P. Rouaix, Les Styles. S. 118. — X. Bach, Emilie, Neue Muster im alten Stil. S. 119. — Kleine Mitteilungen: Litterarisches: Vorlagen für Lederschnittarbeiten; Meisterstücke der Kunsttischlerei. S. 120. — Gestrickte Teppiche. S. 120. — Haltbarkeit von Glasmalereien. S. 121. — Zeitschriften. S. 122.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Kopfleiste: Aufnähearbeit, Spanien, 17. Jahrh. S. 103. — Bureau von Ch.-A. Boulle, Zeichnung von J. Mittelsdorf, S. 105; Bureau à bustes de femme. in der Art Cressents, desgl., S. 106; Bureau aus dem Mobilier National, desgl., S. 107; Holzmarqueterie einer Tischplatte, Ende Louis XV., desgl., S. 108. — Kopfleiste: Kaminfries, Marmorarbeit, Florenz, 15. Jahrh. S. 109. — Zinnhumpen, 1581; Aquamanile, 15. Jahrh.; Becher in Silber getrieben. 1581, aus dem Rathause zu Mölln, Zeichnungen von A. Weiß. S. 112—114. — Entwürfe von Hans Holbein zu einem Tafelaufsatz und zu einer Uhr für Heinrich VIII. S. 115—117. — Reliefspitze, aus den „Neuen Mustern im alten Stil" von Emilie Bach. S. 119. — †Chiffonnier von Riesener, um 1780, Zeichnung von Ch. Kreuzberger. — †Blatt 11 und 12 aus dem Augsburger Modelbuch von 1534. (Vgl. S. 49.)

Die diesem Hefte beigegebene Radirung von M. Fleischer nach dem Pastellbilde von

Piglhein: Beatrice,

ist in Abdrücken vor der Schrift auf chinesischem Papier, qu. Fol., à 2 Mark durch den Buch- und Kunsthandel zu beziehen.

Neuer Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Wandtafeln für den Zeichenunterricht

an Gymnasien und Realschulen.

Von

EMIL SCHICK

Zeichenlehrer am Gymnasium zu Bruchsal.

I.

Umrisse antiker Gefässe und baulicher Zierformen.

10 Tafeln 64:80 cm gross. Mit Erläuterungen. In Mappe M. 3.20.

Diese für den Gruppen- oder Massenunterricht berechneten Tafeln kommen einem oft laut gewordenen Wunsche der Schulmänner entgegen, insofern sie den Zeichenschüler in die Kunstformen des klassischen Altertums einführen.

Die Tafeln sind auch auf Pappe gezogen für 7 M. zu haben und dürften, in dem Schulzimmer aufgehängt, eine zweckmässige Zierde desselben bilden.

Eine zweite Reihe von 10 Tafeln soll später nachfolgen.

Digitized by Google

MORITUR IN DEO

Digitized by Google

Digitized by Google

Bruno Piglhein.

Von Richard Muther.

Mit Illuſtrationen.

„Die Nachahmung dieſes modernen Franzoſentums zeigt auch B. Piglhein, der, ebenfalls ſehr begabt, mit einem Gekreuzigten 1879 Aufſehen machte, um dann 1883 durch allerhand Hetärenmalerei ein gewiſſes Publikum anzuziehen und ſein Talent zu verwüſten". Das ſind die lakoniſchen Worte, mit denen Pecht in Rebers „Geſchichte der neueren deutſchen Kunſt" über Piglhein berichtet, nachdem er vorher Fritz v. Uhde als einen „Nachahmer der franzöſiſchen Impreſſioniſten" kurz abgethan. Aber wie ſeitdem Reber ſelbſt in einem eingehenden Aufſatze die hervorragende Bedeutung Uhde's gewürdigt hat, ſo wird wahrſcheinlich in einer neuen Auflage auch das Urteil über Piglhein weſentlich anders lauten, da auch Piglhein ſeitdem Werke geſchaffen hat, worin er ſich den Beſten ſeiner Zeit würdig zur Seite ſtellt.

Wie Uhde's, ſo beruht auch Piglheins künſtleriſche Bedeutung weit mehr auf urſprünglicher Anlage als auf Schulung; er hatte Künſtlerblut mit auf die Welt bekommen. Am 19. Februar 1848 in Hamburg als der Sohn eines angeſehenen Dekorateurs geboren, lernte er ſich ſchon als Knabe in das Handwerk ein, indem er unter der Anleitung ſeines Vaters zahlreiche kunſtgewerbliche Zeichnungen anfertigte. Ein kleines, noch erhaltenes Blatt „Hagen und Volker auf der Wache", wozu ihn die Lektüre von Simrocks Überſetzung des Nibelungenliedes anregte, bezeugt, daß er ſchon damals eine

Digitized by Google

gewisse Geschicklichkeit im figürlichen Zeichnen besaß. Nach Vollendung der Schuljahre trat er in das Atelier des Hamburger Bildhauers Lippelt ein, nach dessen Tode 1864 er nach Dresden ging, um auf der dortigen Akademie seine weitere Ausbildung zu suchen. Doch hätte Piglhein dieselbe schon nach zwei Jahren wegen „Talentmangels" wieder verlassen müssen, wenn ihn nicht Schilling in sein Atelier aufgenommen und an den Figuren der Brühlschen Terrasse beschäftigt hätte. Aber seine plastischen Arbeiten waren zu realistisch und malerisch, wie eine kleine, noch jetzt im Atelier bewahrte Gruppe „Großmutter, ihren Enkeln Märchen erzählend" bestätigt. Der junge Künstler gab daher seine Absicht, Bildhauer zu werden, auf und malte, nachdem er mit seinem Vater eine Reise nach Italien gemacht hatte, in Hamburg versuchsweise das Porträt seiner Schwester. Dasselbe gelang, und Piglheins Entschluß war gefaßt. Er ging auf die Kunstschule nach Weimar, um unter Pauwels sich zum Maler auszubilden. Doch das kleinstädtische Wesen sagte dem Großstädter nicht zu; schon nach einem halben Jahre (1870) siedelte er nach München über und wurde Schüler von Wilhelm Diez. Als Diez-Schüler wird er seitdem gewöhnlich bezeichnet, obwohl er auch unter diesem nur sehr kurze Zeit arbeitete und kaum mehr als einige Studien, Skizzen und Porträts vollendete.

Mit seinem 23. Jahre war er bereits selbständig und fühlte sich besonders zu den dekorativen Arbeiten Makarts hingezogen. Schon die im Oktober 1873 im Hamburger Kunstverein ausgestellte „von Genien bekränzte Herme" läßt den Einfluß des Wiener Meisters erkennen; noch klarer tritt derselbe aber in den großen Dekorationen hervor, die Piglhein für verschiedene Hamburger Patrizier malte. Für die Villa seines Bruders entwarf er ein Plafondgemälde „Tag und Nacht", für das Treppenhaus der Villa Olendorf ein im November 1875 vollendetes Bild „das häusliche Glück", eine friesartige Komposition, die in beinahe lebensgroßen Figuren ein junges Ehepaar von blühenden Kindern und zahlreicher Dienerschaft umgeben darstellt, während sich dahinter stattliche Park- und Gartenanlagen ausdehnen. Rechnet man dazu noch den schönen Kinderfries, den er bald darauf dem Maler Ludwig Lesker in München schenkte, so hat man die hervorragendsten dekorativen Arbeiten Piglheins aufgezählt, die in ihrem saftigen Kolorit, ihrer breiten, glänzenden Pinselführung an Makarts Vorbild erinnern, an plastischer Gestaltungskraft demselben sogar überlegen sind.

Nach Makart war es Boecklin, der frühzeitig den jungen Künstler in seinen Bann zog, wie man aus einer Gruppe von Bildern ersehen kann, durch welche alle eine eigentümlich phantastische, an Boecklin erinnernde Stimmung hindurchgeht. Wir zählen hierzu eine für seine Schwester in Hamburg gemalte Badeszene „Am Strande" (Abbild. S. 168), ferner die geistreiche Skizze eines Bacchanals und mehrere Darstellungen von Centauren. Nur eines dieser Werke — das Centaurenpaar, das sich bei aufsteigendem Gewitter am Meeresstrande Rendezvous gegeben — erregte wegen seiner stofflichen Ursprünglichkeit und wegen des lebendigen Ausdrucks leidenschaftlicher Empfindung auf der letzten internationalen Ausstellung in München Aufsehen. Unbekannt war aber, daß dasselbe schon nach der Mitte der 70er Jahre entworfen wurde, und daß damals noch vier andere große Centaurenbilder entstanden, von denen man eins im Besitze des Malers Papperitz in München, die andern noch im Atelier des Künstlers sieht. Ihren originellen Charakter kann man wenigstens einigermaßen aus den beiden Zeichnungen beurteilen, die 1879 in den bei Bassermann in München erschienenen „Künstlerlaunen" veröffentlicht wurden.

Digitized by Google

Während dieſe Werke hauptſächlich durch ihre phantaſtiſch-poetiſche Stimmung die Aufmerkſamkeit erregen, zeichnen ſich andere durch ihr treues, intimes Naturſtudium und durch feine Charakteriſtik des Seeliſchen aus. In der großen Hamburger Menagerie malte er eine Reihe von Tierbildern, beſonders Löwen und Tiger, die eine ganz hervorragende Begabung für die Auffindung des Seeliſchen in der Tierwelt erkennen laſſen. Die Anweſenheit der Nubierkarawane in München gab ihm den Stoff zu mehreren ethnographiſch und volkspſychologiſch äußerſt wertvollen Arbeiten. Mit Vorliebe aber machte er Kinder im Zuſammenſein mit Tieren — alſo den intereſſanten Kontraſt zwiſchen der Tier- und Menſchenſeele — zum Gegenſtande der Darſtellung, wie er denn ſchon damals für Herrn Schoen in Worms ein kleines Ölbild, die nachmals ſo berühmt gewordene Idylle „Kind und Hund am Uferſteg ſitzend", malte. (S. die Abbild. S. 172.)

Das Publikum ſah von dieſen Werken nur wenig, da Piglhein äußerſt ſelten ausſtellte. Das Hamburger Familienbild von 1875 war ziemlich das einzige, welches damals im Münchener Kunſtverein zu ſehen war. Aber dasſelbe hatte doch genügt, um die Aufmerkſamkeit auf den Künſtler zu lenken. „Mit Bruno Piglhein", ſchrieb damals der Berichterſtatter dieſer Zeitſchrift, „iſt eine junge Kraft in die Arena getreten, die wohl noch manchen ſchönen Sieg erringen wird". Und er hatte ſich nicht getäuſcht; das bezeugte die Münchener Ausſtellung von 1879, auf welcher Piglhein mit ſeinem großen Kreuzigungsbilde „Moritur in Deo" vertreten war. Das ſchwierige Problem der Darſtellung, wie der hinter dem Kreuze ſchwebende Todesengel den ſterbenden Chriſtus auf die Stirn küßt, war hier mit vollendeter Meiſterſchaft gelöſt; alle Konſequenzen aus dem Kreuzigungstod waren mit unerſchrockener Rückſichtsloſigkeit gezogen, der menſchliche Körper in ſeiner tiefſten Erniedrigung vorgeführt; es war nebenbei auch ein koloriſtiſches Bravourſtück geliefert. Aber mehr als das! Um das Haupt des Dulders ſpielte gleichzeitig die Glorie der göttlichen Majeſtät, und aus ſeinen Augen ſprach ein ſolcher Reichtum ſeeliſcher Empfindungen, daß das Bild bei vollſter Realität in der Modellirung und im Kolorit doch auch im wahrſten Sinne ſtimmungsvoll und ergreifend wirkte.

Die Kritik war des Lobes voll, aber — der Käufer blieb aus. Eine Madonna hatte Piglhein nach Nürnberg, eine andere nach Amerika verkauft; ſeine übrigen Arbeiten hingen mit Ausnahme derjenigen, die er verſchenkt hatte, noch faſt vollzählig in ſeinem Atelier; er hatte trotz ſeiner großen Fruchtbarkeit noch faſt nie materielle Erfolge erzielt. Kein Wunder, wenn er auf einen Antrag ſeines Landsmannes, des erfahrenen Kunſthändlers Ackermann, einging und ſich entſchloß, auch einmal auf einem anderen, ganz entgegengeſetzten Gebiete ſeine Kraft zu erproben. Er warf Pinſel und Palette bei Seite und griff zum Paſtellſtift. Nachdem Lenbach durch ſeine geiſtreichen Kohlen- und Kreideſkizzen die Paſtellmalerei in München zu Ehren gebracht, war es Piglhein, der jetzt zur farbigen, rein maleriſchen Behandlung des Paſtells fortſchritt. Aber nicht nur techniſch, auch ſtofflich bezeichnen dieſe Arbeiten eine neue Phaſe in der Entwicklung des Künſtlers; ſie waren nicht mehr von religiöſer, ſondern meiſtens von ſehr weltlicher Geſinnung begleitet. Der 1883 ausgeſtellte Chriſtus, aufgefaßt in dem Momente der Agonie, wo dem Verſcheidenden das Auge bricht und die Pupille erſtarrt, die dieſem Aufſatze in Abbildung beigegebene „Beatrice" und eine kürzlich vollendete, im Beſitze des Prof. Sattler in München befindliche „Maria unter dem Kreuze", bei der es dem Künſtler darauf ankam, den ergreifenden Ausdruck jenes Schmerzes zu finden, der zu groß iſt, um ſich in Thränen

Digitized by Google

Luft zu machen, ſind die einzigen Werke, welche noch an Piglheins frühere Richtung erinnern; im übrigen griff er jetzt „hinein ins volle Menſchenleben“.

Zunächſt war es das Ewig-Weibliche mit allen ſeinen Reizen, mit ſeiner Körper- und Toilettenpracht, das unter dem Luſtre von Piglheins Paſtellfarben hervorwuchs. Die Kokotte an der Staffelei, mit einem japaneſiſchen Puppenfigürchen ſpielend, und die auf dem Divan nachläſſig hingeſtreckte Dame, die ihren Papagei mit Apfelſinenſchnitzen füttert, — das waren die beiden Senſationsſtücke, mit denen er die Wiener Ausſtellung 1882 und die Münchener 1883 beſchickte. Pieretten, weibliche Jockeys, ſpaniſche Tänzerinnen, Balldamen mit mächtigem Fächer und zahlreiche andere pikante Damenbilder ſchloſſen ſich an. Im größten Gegenſatze zu dieſen modernen Frauenfiguren ſtanden die unſchuldigen Kinderbilder, unter welchen wieder diejenigen, in denen er Kinder in ihrem Spiel mit Tieren vorführt oder verſchiedene Volkstypen einander gegenüber-

Am Strande.

ſtellt, wegen des fein charakteriſirten ſeeliſchen Gegenſatzes Beachtung verdienen. Für die Königin von Württemberg hatte er ſeine reizende „Idylle“ in Paſtell zu wiederholen, die jetzt in mannigfacher Vervielfältigung durch die Welt wanderte. Da Kind und Hund vom Rücken dargeſtellt waren, regte ſich der Wunſch, dieſelben auch von vorn zu ſehen, und ſo entſtand das nicht minder gelungene Gegenſtück. Der „kleine Blondkopf“, der „Hirtenknabe“, die „Spielgefährten“, „Mein Kätzchen“, die „Antipoden“ waren weitere pſychologiſch fein durchgeführte Bilder dieſer Art. Zu dieſen Genrefiguren kommt ſchließlich noch eine Reihe von Porträts, in denen er bald ſchöne Frauen der Münchener Geſellſchaft, bald anmutige Kinder, wie das des franzöſiſchen Geſandtſchaftsſekretärs De la Motte, in nobler Auffaſſung und feiner Charakteriſtik vorführt. Hervorzuheben ſind namentlich zwei im Auftrage der Kaiſerin Eliſabeth von Öſterreich gemalte Bildniſſe der Prinzeſſin Elvira von Bayern, von denen das eine die Prinzeſſin in einem prächtigen Feſtkleide mit einem japaniſchen, geſtickten Entrée, vornehm in der Haltung, gewinnend im Ausdruck, liebreizend in der treuen, künſtleriſch feinen Wiedergabe der jugendlichen Formen darſtellt, während ſie auf dem andern in einer aparten Frühjahrstoilette von auserleſenem Geſchmack erſcheint.

Digitized by Google

Das Aufſehen, welches dieſe Paſtelle erregten, war ein gewaltiges. Eine Schar von Nachahmern ſchloß ſich ſofort an Piglhein an. Und als ſich dieſer gar entſchloß, eine Reihe ſeiner Arbeiten geſammelt in einem großen, bei Ackermann erſchienenen Pracht-

Handzeichnung von Piglhein.
Nach einem Lichtdruck im Verlage von Ad. Ackermann in München.

werke herauszugeben, da kannte die Piglheinverehrung bald keine Grenzen mehr. Auf jedem Salontiſch ſah man ſeine „Douze pastels“; in jedem Schaufenſter prangte ſeine Pierette, ſein Petit Chien, ſein Entreacte, ſein Petit Blondin, ſein Pſchutt, ſeine Danſeuſe; keinen Maskenball konnte man beſuchen, ohne nicht auf Schritt und Tritt einem „Piglhein“ zu begegnen.

Digitized by Google

Die Kritik freilich bewegte sich in Einseitigkeiten und Widersprüchen. Während die französischen, englischen und amerikanischen Blätter mit Lob nicht kargten, urteilte man in Deutschland hart und ablehnend. Die zahlreichen Kinderbilder und Porträts wurden ignorirt, während die pikanten Damenbilder Anlaß zu allerhand empfindsamen Auslassungen über „Sittenverfall und Hetärenmalerei" boten. Aber hätte man sich nicht lieber freuen sollen, daß die Zeiten des nüchternen Idealismus glücklich vorüber sind! Hätte man nicht hinweisen können auf die originelle Wahl der bald launigen, bald ernsten Motive oder auf die hervorragende Feinheit der Formgebung! Hätte man nicht einen Künstler bewundern müssen, aus dessen Händen als Produkte seiner müßigen Stunden solche formvollendete Werke hervorgingen! Denn Piglhein hat die Pastellmalerei lediglich als Spielerei betrieben; sie diente ihm nur dazu, die Eingebungen seiner Phantasie rascher zu verkörpern, als es in der mühsamen Öltechnik möglich ist, und er ist deshalb auch nie über eine geistreich skizzenhafte Behandlung hinausgegangen. Seine Nachahmer verkennen die Grenzen des Pastells, indem sie — was in dieser Technik nie möglich ist — den Schein voller Naturwahrheit zu erreichen suchen; und aus diesem Grunde kommt keiner auch nur annähernd an sein Vorbild heran.

Übrigens dauerte die Pastellzeit bei Piglhein nur zwei Jahre, da wurde er vor eine Aufgabe gestellt, die wieder seines ernsten künstlerischen Strebens und seiner Leistungskraft würdig war. Als Ende 1884 Louis Brauns Panorama der Schlacht von Weißenburg nach Berlin verkauft wurde, handelte es sich darum, in München ein neues Panorama zu errichten. Nachdem die Verhandlungen mit der Panorama-Aktiengesellschaft zu keinem Ergebnis geführt hatten, entschloß sich der Privatmann Hottop das Panorama auf seine eigenen Kosten zu gründen, und beauftragte Anfang 1885 Piglhein, zu diesem Zwecke die Kreuzigung Christi zu malen. Nachdem das Interesse an den landläufigen Schlachtenbildern und landschaftlichen Prospekten erschöpft war, sollte also hier zum ersten Male in Deutschland der Versuch mit einem großen Historienbilde gemacht werden. Dieser Versuch war um so gewagter, da de Vriendt mit seinem Panorama der Kreuzigung in Belgien entschiedenes Fiasco gemacht hatte und außerdem auch in München die Wahl gerade dieses Themas vielfachen Tadel erfuhr. Doch Piglhein ließ sich dadurch nicht abschrecken. Er begab sich in Begleitung des Architekturmalers Karl Frosch und des Landschaftsmalers Joseph Krieger zum Zwecke der landschaftlichen Vorstudien auf mehrere Monate nach Palästina und begann nach seiner Rückkehr — unterstützt von Frosch und Krieger, sowie von dem Landschaftsmaler Adalbert Heine und seinem Schüler Joseph Block — am 25. August 1885 die Arbeit, welche am 30. Mai 1886 vollendet war.

Hier zeigte sich wieder einmal, wie der Künstler mit seinen Aufgaben wächst, wie erst eine große Aufgabe die volle Entfaltung eines Talentes ermöglicht.

Auf einer Leinwandfläche von 1700 Quadratmetern führt er uns den 7. April des Jahres 34 unserer Zeitrechnung vor, nicht nach dem Schema der herkömmlichen Darstellungen, sondern in durchaus freier, vorher niemals versuchter Weise. Der bisher — auch von de Vriendt — einseitig religiös aufgefaßte Gegenstand ist hier, dem realistischen Zuge unserer Zeit entsprechend, zu einem umfassenden kulturgeschichtlichen Gesamtbild erweitert, das uns in allen Einzelheiten das große Drama miterleben läßt, welches die Weltgeschichte in neue Bahnen lenkte. Der Beschauer steht auf einer Plattform, die als eine Anhöhe neben dem Golgathahügel gedacht ist, und sieht vor sich eine unfruchtbare Gegend mit dürrer, sonnenversengter Vegetation, mit nackten zerstückelten Felsen.

Digitized by Google

Die Sonnenfinsternis ist bereits eingetreten und daher in die Landschaft jene eigentümlich fahle Stimmung gekommen, wie sie das Auge an grellen Sommertagen wahrnimmt, wenn sich die Sonne plötzlich hinter Gewitterwolken verbirgt. Durch diese Finsternis bestürzt ziehen Handelskarawanen mit ihren Kameelen auf der Straße von Joppe eilig nach den Thoren Jerusalems hin. Sonst ist die Straße nur wenig belebt; man sieht im Vordergrunde vereinzelte Gruppen, etwas weiter Karawanseraien, die Hirtenansiedlungen beim Flecken Emaus und einsame Felsengräber. Nur die Bodensenkung unmittelbar vor dem Golgathahügel ist dicht von Menschen gefüllt. Dort, wo sonst nur kranke Bettler hausen, denen der Besuch der Stadt verboten ist, oder wo nach Sonnenuntergang die Mädchen zum Brunnen eilen, um Wasser aus der Felsenquelle zu schöpfen, sind heute Bewohner Jerusalems in Massen zusammengeströmt, um von hier einen freien Blick nach dem nahen Hügel zu gewinnen. Aller Augen sind nach dem Gipfel des Berges gerichtet, wo Christus inmitten der Schächer am Kreuze hängt und seine letzten Worte spricht. Ringsum stehen seine Angehörigen, voran Maria, das Auge wie fragend auf das Antlitz des Sohnes gerichtet, weiter entfernt die übrigen Freunde. Die Gruppe der würfelnden Kriegsknechte und der das Volk abwehrenden Söldner leitet dann zu dem bunten Treiben über, das sich auf dem freien Platze rechts vom Golgathahügel vor den Mauern Jerusalems entfaltet. Da sind Käufer und Verkäufer zur Feier des Osterfestes von nah und fern zusammengekommen, um ihre Waren auszutauschen. Und darüber endlich zieht sich in majestätischer Ruhe die Stadt Jerusalem hin, aus deren Häusermeer die Burg Antonia, der Tempel, der Palast der Hasmonäer und die Herodianische Königsburg hervorragen.

Man sieht, das Bild bezeichnet einen Triumph der modernen realistischen Kunst. Erst das Jahrhundert der exakten Wissenschaft, der Photographie und der Eisenbahnen ermöglichte die umfassenden Studien, welche die wissenschaftliche Grundlage des großen Werkes bilden. Nur ein Künstler, der an Ort und Stelle die gründlichsten landschaftlichen, volkstyplichen und archäologischen Forschungen gemacht hatte, vermochte den unzähligemale dargestellten Gegenstand in so durchaus neuer Weise zu behandeln. Aber dieses gründliche Wissen ist überall mit einem eminenten Können, einer groß veranlagten Phantasie und feinstem künstlerischen Empfinden gepaart. In einzelnen Figuren — die zum größten Teil, einer guten, alten Sitte gemäß, vorher als Akte untermalt wurden — offenbart sich eine so plastische Formenbeherrschung, daß man unwillkürlich an den Bildhauer Piglhein erinnert wird. In der feinsinnigsten Weise ist die letzte Zwiesprache zwischen Maria und ihrem Sohne aufgefaßt; meisterhaft ist die bewegte Volksmasse geschildert, die dem Vorgange mit den geteiltesten Empfindungen folgt: idyllisch und in sich abgeschlossen wirken die Gruppen der wasserschöpfenden Mädchen, der kranken Bettler oder der gleichgültig ihrer Beschäftigung nachgehenden Handwerker; ganz unbeschreiblich endlich ist der Eindruck der durch Olivenhaine und Berge begrenzten Landschaft, die in einzelnen Partien Stimmungsbilder von geradezu grandioser Wirkung bietet. Bedenkt man, daß Piglhein im Oriente sich ausschließlich auf photographische Aufnahmen beschränkte und nach seiner Rückkehr ohne Zuhülfenahme irgend eines Modells innerhalb neun Monaten das gewaltige Werk auf die Leinwand schrieb, so kann man sich der Empfindung nicht erwehren, daß man hier in der That einem Künstler von Gottes Gnaden gegenübersteht.

Erwähnen wir noch, daß Piglhein, wenn ihm auch erst die Vollendung des Pano-

ramas den Profeſſortitel einbrachte, doch wegen ſeiner vielſeitigen Bildung und ſeines ſcharfen Urteils ſchon ſeit Jahren in der Münchener Künſtlerſchaft eine hervorragende Stellung einnimmt; daß viele ſchnell emporgekommene Größen ihr Können zum guten Teil ihm verdanken, der ſie nicht nur mit techniſchem Be' it, ſondern auch in handgreiflicher Weiſe unterſtützte; daß er vermöge ſeines hervorragenden Lehrtalentes, um das ihn mancher Akademieprofeſſor beneiden könnte, im Verein mit Uhde und Habermann auch als Lehrer ſchon eine fruchtbare Wirkſamkeit entfaltet hat, — ſo haben wir wenigſtens andeutungsweiſe einen Meiſter charakteriſirt, der bisher von der Kritik einſeitig und ſtiefmütterlich behandelt wurde.

Durch den Panoramaauftrag iſt der Künſtler ſeinem eigentlichen Schaffensgebiete, der monumentalen Hiſtorienmalerei, zurückgegeben. Sein Werk, wodurch der Panoramamalerei neue, bisher ungeahnte Bahnen eröffnet wurden, wird vorausſichtlich weitere große Aufträge im Gefolge haben. Auch verſchiedene Tafelbilder, wie eine Grablegung Chriſti und eine Verſuchung des heil. Antonius, harren ſchon im Atelier ihrer Vollendung. Mögen auch dieſe künftigen Leiſtungen die hohen Erwartungen erfüllen, zu welchen ſeine bisherige Thätigkeit vollauf berechtigt!

Idylle.

Nach dem Lichtdruck der Handzeichnung von Piglhein im Verlage von Ad. Ackermann in München

Digitized by Google

Digitized by Google

BEATRICE

...tag von E. A. Seemann, Leipzig

Druck von Fr. Feising, München.

Digitized by Google

Augsburger Faſſadenmalerei.

Von Adolf Buff.*)

Mit Illuſtrationen.

II.

Es mag auffallen, daß die Liebhaberei an gemalten Faſſaden gerade in der Rococozeit eine ſolche Ausdehnung gewonnen, da doch das Rococo ſeiner ganzen Natur nach eigentlich nicht danach geartet iſt, auf die Maſſe beſonders anziehend zu wirken. Die Fähigkeit, daran Geſchmack zu finden, ſetzt vielmehr ſchon einen gewiſſen Grad von künſtleriſcher Bildung oder — wenn man es lieber ſo nennen will — Verbildung voraus, die unter den Maſſen nicht leicht vorhanden iſt. Allein das iſt es gerade. Dieſe Vorbedingung war damals in Augsburg bei hoch und niedrig in ſeltenem Maße gegeben. Daß Kunſt und Kunſthandwerk daſelbſt zu jener Zeit in hoher Blüte ſtanden, iſt im allgemeinen aus Paul von Stettens Augsburger Kunſt-, Gewerb- und Handwerksgeſchichte zur Genüge bekannt; in welch engem Zuſammenhang aber die Intereſſen der großen Mehrheit der Bevölkerung mit dem Wohl und Wehe der bildenden Künſte und der einſchlägigen Gewerbe verbunden waren, das bringen vielleicht einige ſtatiſtiſche Notizen am deutlichſten zur Anſchauung.

Ein aus dem Jahre 1721 ſtammendes Verzeichnis von Handwerkern, welche die Krämergerechtigkeit beſaßen, giebt uns die Namen von 120 Brief- und Miniaturmalern und Illuminiſten, 47 Kupferſtechern, 9 Kartenmachern und außerdem noch eine Anzahl von Formſchneidern, Siegelſchneidern, Wachsboſſierern und dgl. Die Goldſchmiedeliſten führen im Jahre 1722 namentlich an 240 Meiſter, 1736 ſind es deren 260, und 1740 ſind es 275. Zur Malerinnung gehörten damals ungefähr 40 Meiſter; eine genaue Ziffer kann ich gerade aus dieſen Jahren nicht geben: 1777 waren es 42 und 1782 dreiundvierzig. Außerdem aber lebten in Augsburg ſtets nicht nur viele fremde Künſtler, die bloß vorübergehend in der Stadt Aufenthalt genommen, ſondern es gab auch zahlreiche anſäſſige, hervorragendere wie auch minder bedeutende, die der Innung nicht einverleibt waren. Alle dieſe durften geſetzlich keine Gehilfen halten, thaten es aber deſſenungeachtet ſehr häufig, wie die vielen, in maſſenhaften Akten verewigten Streitereien beweiſen. Sonſt waren den Brief- und Miniaturmalern ein Geſelle oder zwei Lehrjungen erlaubt, den Goldſchmieden drei Geſellen und ein Lehrjunge, den Malern drei Gehilfen. — Auch in künſtlicher Schreiner-, Schloſſer- und Schmiedearbeit ward vieles und Hervorragendes geleiſtet, doch laſſen ſich die Schreiner, Schloſſer und Schmiede von künſtleriſchem Sinn nicht ziffermäßig aus der Zahl der mehr handwerksmäßigen Meiſter ausſcheiden. Für Bildhauer, Baumeiſter, Stuckateure, ferner für Zeichner und Formſtecher an den Kattun-

*) Vergl. Jahrg. XXI, S. 104.

Digitized by Google

fabriken und für mancherlei andere Arten kleineren Kunſtbetriebs fehlen gleichfalls genauere Ziffern aus jenen Dezennien. Kunſtverlagshandlungen gab es 25 bis 30 um die Mitte des Jahrhunderts.

Alles zuſammengenommen wird man kaum zu hoch greifen, wenn man die Zahl derjenigen Perſonen, die etwa um 1740 ſich zu Augsburg berufsmäßig mit Kunſt und Kunſthandwerk beſchäftigten, auf 1500—2000 berechnet. In einer Stadt von 30—35000 Einwohnern! Und dabei ſind die zahlloſen Dilettanten, Kunſtfreunde und dgl. noch nicht in Anſchlag gebracht.

Viele geniale, bahnbrechende Geiſter wird man allerdings unter den Augsburger Künſtlern und Kunſthandwerkern jener Periode nicht finden. Man darf ſogar behaupten, daß ſich verhältnismäßig nur wenige über eine gediegene, gewiſſenhafte Mittelmäßigkeit erhoben; und es läßt ſich nicht leugnen, daß die künſtleriſche Thätigkeit ſehr oft recht ſtark ins mehr Handwerksmäßige hinüberſtreifte. Aber gerade wegen ihres niedrigeren Fluges vermochte ſie um ſo leichter ſich den Maſſen lieb und wert zu machen und einen nicht unbedeutenden erziehlichen Einfluß auf ſie zu üben. Als das Rococo auftrat, waren die Augsburger in ihrer Geſamtheit vielleicht beſſer vorbereitet zum Verſtändnis und zur Aufnahme der neuen, pikanten Formen als in dem meiſten übrigen Deutſchland ſelbſt die höher gebildeten Klaſſen.

Das Früheſte, was uns von Faſſadenmalerei im Rococoſtil noch erhalten iſt, findet ſich, leider freilich in arg verwiſchtem Zuſtande, an einem Hauſe am Katzenſtadel, F 165, welches damals dem Goldſchmied Fr. Thadd. Lang gehörte. Die Jahreszahl 1740 ſteht noch darauf. Der Meiſter war Gottfr. Bernh. Göz, ein Schüler Bergmüllers (1708 bis 1774). Die Gliederung der Dekoration iſt im allgemeinen in des letzteren Manier gehalten; nur nimmt das Hauptgemälde, eine Krönung Mariä, mit ſeinem Beiwerk von Wolken und Draperie einen im Verhältnis zu den Fenſtern viel zu großen Raum ein, ſo zwar, daß das Mittelfenſter des zweiten Geſchoſſes noch innerhalb des als vor dem Gerüſte ſchwebend gedachten Bildwerkes zu ſtehen kommt, wodurch ſofort die Malerei mit der Architektur in arge Kolliſion gerät. Mit einem Rückfall des Malers in die alte Manier, die auf die architektoniſche Unterlage nicht genügende Rückſicht nahm, haben wir es jedoch hier keineswegs zu thun, ſondern lediglich mit einer Ungeſchicklichkeit, die in ihrer Art ziemlich allein zu ſtehen ſcheint. Jedenfalls kommt unter den zahlreichen Überreſten von Augsburger Hausfresken des 18. Jahrhunderts kein zweites Beiſpiel vor. Im übrigen muß die Farbengebung brillant geweſen ſein; die Zeichnung der Dekoration iſt ſchwunghaft und originell, dabei etwas zum Wilden, Ungeheuerlichen neigend. Überhaupt ſei hier noch gleich bemerkt, daß das Rococo in Augsburg oft etwas derbere, um nicht zu ſagen ungeſchlachtere Formen aufweiſt, als es ſonſt im Charakter dieſer Stilart liegt.

Wir wiſſen, ohne indes nähere Nachricht darüber zu beſitzen, daß Göz noch andere Faſſaden gemalt hat. An ſeine Malweiſe erinnern ſehr ſtark die noch leidlich erhaltenen Fresken eines Hauſes in der Schwibbogengaſſe, A 364. Dieſelben ſind 1758 oder 1759 entſtanden. Die Dekoration iſt viel zahmer als bei der vorigen, aber korrekt in der gewöhnlichen Bergmüllerſchen Weiſe gehalten. In dem kreuzförmigen Raume zwiſchen zwei Fenſtern des erſten und ebenſo vielen des zweiten Stockes ſchweben Gott Vater und Chriſtus und unter ihnen, von Engeln getragen, das Hoſtiengefäß. Eine kleine, jedoch leicht zu überſehende Ungeſchicklichkeit iſt auch hier untergelaufen, indem nämlich dieſes

Digitized by Google

Gemälde, infolge der ungeraden Fensterzahl — es sind fünf in der Reihe — nicht genau in die Mitte zu stehen kommt.

Hier sei noch eines großen, übrigens schon stark beschädigten Frescobildes, eine Episode aus dem Leben des heil. Martin darstellend, gedacht, welches 1746 „von Aloysius Mack, oder vielmehr seinem geschickten Schüler Pet. Drümmer", wie P. v. Stetten (Beschr. der Rst. A. 1788, S. 194) sagt, gemalt wurde; beides sonst unbekannte Meister. Dasselbe befindet sich an dem Gebäude der ehemaligen St. Martinsstiftung in dem Giebelfelde des nördlichen Flügels, Kesselmarkt D 159a. An dem südlichen Flügel desselben Gebäudes, D 159b, an gleicher Stelle, sieht man noch einen vertieften leeren Platz, wo vormals ein Gemälde Bergmüllers — „Der barmherzige Samariter" — war, dessen schon vorhin Erwähnung geschehen ist. Sonstige malerische Dekoration scheint nicht vorhanden gewesen zu sein. Es würde sich also hier wie beim Bauerntanz nicht eigentlich um eine gemalte Fassade handeln, sondern um einen vereinzelten Schmuck einer solchen. Ähnliches kam öfters vor, auch schon in der älteren Periode. So befindet sich im Giebelfelde der Klosterkirche von Maria Stern, etwas vertieft und von einiger Architektur eingefaßt, eine große, leider bereits stark lädirte Anbetung der heil. drei Könige aus dem Jahre 1718.

Bei einem anderen Hause, Ludwigsstraße D 176, welches 1759 von einem Wiener Meister, Namens Franz Sigrist (1720—1805) gemalt wurde, beschränkt sich der malerische Schmuck ebenfalls auf einige figürliche Darstellungen, doch ist der Charakter einer gemalten Fassade hier gleichwohl vollkommen gewahrt geblieben, und wir erkennen sofort die üblichen vertikalen Gruppen. Das betreffende Haus ist ein dreistöckiges Gebäude von drei ungewöhnlich breiten Fenstern in der Reihe. Die zwischen den Fenstern des ersten und zweiten Stockes befindlichen struktiv unthätigen Felder füllen drei größere, viereckig umschlossene Gemälde aus der biblischen Geschichte. Unter den Fenstern des ersten Stockes aber sind drei Bilder von gleicher Breite angebracht, auf denen bei dunklem, gelblichem Hintergrunde in grünlich grauem Tone gemalte Putten allerhand symbolische Handlungen verrichten. Alle übrigen Teile der Wand sind mit gemaltem Mauerwerk bedeckt. Die Malereien haben durch Zeit und Menschenhand sehr gelitten, verraten aber immer noch deutlich genug die Hand eines geschickten Künstlers. Sigrist hat trotz der Hindernisse, die ihm, dem Fremden, von den einheimischen Meistern in den Weg gelegt wurden, in Augsburg noch mehrere andere Häuser mit Malereien geschmückt von denen jedoch längst jede Spur ausgelöscht ist.

Aus dem Jahre 1760 sind uns von zwei Häusern, C 253 am Metzgplatz und D 162 in der Ludwigsstraße, die Fresken erhalten, glücklicherweise in ungleich besserer Verfassung als die obengenannten.

Die ersteren sind ein Werk Joh. Bapt. Bergmüllers, des tüchtigen Sohnes und Schülers eines allerdings viel bedeutenderen Vaters. Das Haus gehörte damals dem Produzenten des damals weitbekannten „Schaurischen Universalbalsams". Eigentliche figürliche Gemälde sind nicht daran. Die Dekoration aber ist in der üblichen Weise gehalten. Zwischen den Langseiten der Fenster steigen meistens Pfeiler in die Höhe; die Fenster selbst sind in angemessener Weise eingefaßt und jedesmal die oberen mit den entsprechenden unteren zu einheitlichen Gruppen vereinigt. Die Füllungen des Rahmenwerkes zwischen den Fenstern sind mit Wappen, Genien, Büsten u. dgl. interessant gemacht. — Die Dekoration ist ansprechend, obwohl die zierlichen, kapriziösen Rococo-

Digitized by Google

formen nicht recht zu der Größe und namentlich der Höhe des Gebäudes ſtimmen wollen. Die Überſichtlichkeit des Ganzen wird hierdurch beeinträchtigt. Noch mehr freilich geſchieht dies durch den Umſtand, daß einzelne Teile ſtärker als andere abgeblaßt und verwiſcht ſind. — Hier liegt überhaupt die ſchwache Seite des maleriſchen Schmuckes einer Faſſade im Vergleiche zum architektoniſchen. Die Farben verwiſchen ſich ungleichmäßig, an der einen Stelle ſtärker, an der anderen ſchwächer, und damit iſt ſofort die Überſichtlichkeit der Gliederung geſtört.

Viel kleiner, aber künſtleriſch bedeutender als die Faſſade von C 253 iſt die von D 162, die ein einfacher Buchbinder von Joſef Chriſt (1732—88) malen ließ. Die Fenſter des erſten Geſchoſſes ſind jedesmal mit den entſprechenden des zweiten durch originelle, in einem warmen Grau gehaltene Einfaſſungen zu vertikalen, bequem in die Augen fallenden Gruppen vereinigt. Am Erker zwiſchen dem erſten und zweiten Stock ſteht ein größeres, vortrefflich gearbeitetes mythologiſch-allegoriſches Gemälde in der Füllung des Rahmenwerkes der Fenſter; und an gleicher Stelle zwiſchen den übrigen Fenſtern erblicken wir reizende, auf Wolken reitende Putten mit den Symbolen von Glaube, Hoffnung, Liebe. Alles iſt ungemein warm in der Farbe gehalten, und die Faſſade gehört zu den ſchönſten, die aus der Periode des Rococo auf uns gekommen ſind. Leider beginnt die Farbe ſeit einigen Jahren bedenklich aufzublättern.

In Bezug auf die eigentliche Dekoration iſt wohl von allen noch vorhandenen Augsburger Faſſaden jener Zeit die von D 219 in der St. Annaſtraße die reizendſte. Sie wurde um 1760, jedenfalls vor 1765 von Joſef Mages (1728—70) für einen wohlhabenden Kaufmann gemalt. Die Fenſter des erſten Geſchoſſes ſind je mit den entſprechenden des zweiten durch höchſt elegante, meiſt in einem lichten Grau mit eigentümlich marmorirtem Hintergrunde gehaltene Einfaſſungen zu kleineren vertikalen Gruppen verbunden. In der Mitte iſt zwiſchen je den beiden Mittelfenſtern des erſten und zweiten Stockwerkes über das Gerüſte ein viereckig umſchloſſenes Gemälde von geringerem Werte angelehnt, auf welchem die vier Elemente in Geſtalt von Figuren dargeſtellt ſind. Sonſt ſind die Füllungen des Rahmenwerkes der Fenſter zwiſchen dem erſten und zweiten Geſchoſſe mit lichtgrauen Putten und Vaſen geſchmückt, auf welch letzteren gelbe Figuren hocken. Die eigentlich dekorativen Teile dieſer Faſſade ſind, mit Ausnahme einiger Stellen, noch gut erhalten.

Es ſind nun noch mehrere gemalte Faſſaden anzuführen, die unzweifelhaft der Periode des Rococo angehören, ohne daß ihre Entſtehungszeit genauer fixirt werden könnte. Ich erwähne zunächſt drei Häuſer, an denen die Malerei lediglich dekorativer Natur iſt, der eigentliche Bilderſchmuck aber ganz fehlt, nämlich G 4 in der Jakoberſtraße, D 101 auf dem Obſtmarkt und A 8 in der Maximiliansſtraße. Die beiden erſten ſind elegant in der Zeichnung und namentlich G 4, trotz aller Einfachheit, nicht ohne Pikanterie in der Farbe. Bei D 101 ſind die Füllungen des Rahmenwerkes zwiſchen den Fenſtern des erſten und zweiten Stockes mit hellgrauen Vaſen und Putten in dunkelgelblichem Hintergrunde belebt, die Putten ſind ganz in der Art von Chriſt. Erhart (geb. 1730, geſt. um 1805), eines Schülers von Bergmüller, gemalt. Die Malereien von A 8 machen einen mehr handwerksmäßigen Eindruck.

Reicher mit maleriſchem Schmuck verſehen, künſtleriſch indes kaum von höherem Wert iſt die Faſſade von D 40 in der Karolinenſtraße. An einem ſchmalen, vierſtöckigen Hauſe mit ſpitzem Giebel ſehen wir zunächſt am Erker zwiſchen dem zweiten und dritten

Digitized by Google

Stocke eine Krönung Mariä, und zwiſchen dem erſten und zweiten die heiligen drei Könige, beide Gemälde von geringer Bedeutung. Im übrigen iſt die Faſſade wie gewöhnlich in vertikale Gruppen eingeteilt; über den Fenſtern des erſten Geſchoſſes klettern in muſchelartigen Verzierungen nicht übel gemalte Putten, und zwiſchen den Fenſtern des zweiten und dritten Stockwerkes ſind hellgraue weibliche Geſtalten, Glaube, Hoffnung, Liebe repräſentirend, mit bräunlich-gelbem Hintergrund in die Ornamentirung verwoben. Außer am Giebel ſind die Malereien noch leidlich erhalten.

Viel anſpruchsvoller, ohne aber deshalb an Kunſtwert erheblich höher zu ſtehen, ſind die Fresken von D 143 in der Kapuzinergaſſe, die, etwa aus den fünfziger oder ſechziger Jahren des 18. Jahrhunderts ſtammend, an der Süd- und Oſtſeite ſich noch ziemlich erhalten haben. Die Gliederung der reichen Dekoration iſt in der Art und Weiſe der Zeit gehalten und bietet nichts von beſonderem Intereſſe. Die figürlichen Darſtellungen aber, ſämtlich religiöſen Inhalts, ſind zum Teil ziemlich ungeſchickt placirt. So füllen an der Oſtſeite drei große Gemälde mit ihrem Apparate von Wolken und Draperie faſt den ganzen Raum zwiſchen den Fenſtern — ſieben in der Reihe — des erſten und zweiten Stockes; und obwohl ſie korrekt als vor dem Gerüſte ſchwebend gedacht ſind, ſo ſtört doch das Zuviel. Auch an der Südfront machen ein paar oval eingerahmte Heiligenbilder, die an Strick und Haken über den Pfeilern zu hängen ſcheinen, einen etwas ſeltſamen Eindruck. Im ganzen iſt alles flott, aber in einem rohen Geſchmack gemalt und recht buntſcheckig. Die ſüßlich ſchablonenhaften Züge der Heiligen erinnern an die Bergmüllerſche Schule. — Vielleicht iſt ein guter Hirte, die Schafe weidend, mit allerlei hinter einander geſchobenen Pfeilern, Säulen und Geſimſen über dem ſüdlichen Portale der St. Urſulakirche von derſelben Hand.

Einige ſehr kärgliche Reſte von Fresken, deren Entſtehungszeit mit vollkommener Sicherheit in die Epoche des Rococo zu ſetzen iſt, finden ſich ferner noch an mehr als einem halben Dutzend in geringeren Straßen ſtehender Häuſer; da ſich indeſſen nichts weſentlich Neues daraus entnehmen läßt, ſo wäre es zwecklos, dieſelben hier zu nennen und zu beſchreiben. Außerdem führt Stetten aus jener Zeit eine größere Anzahl gemalter Faſſaden an, meiſt Werke bedeutender Meiſter, wovon jetzt nichts mehr übrig iſt. Von einigen weiteren geben uns mehrere Kupfer, Augsburger Straßenanſichten enthaltend, unvollkommene Nachricht. Wohl die meiſten aber und beſonders natürlich die Werke geringerer Meiſter ſind, ohne irgend welche Kunde von ſich zu hinterlaſſen, wieder verſchwunden.

Gerade in dieſen Dezennien nun aber, in denen die Liebhaberei an Hausfresken in allen Schichten der Bevölkerung beſonders lebhaft war, in denen die Faſſadenmaler vielleicht mehr Beſchäftigung fanden als je zuvor, und ſelbſt in geringeren Straßen zahlreiche Häuſer mit Farbenſchmuck verſehen wurden, begannen leiſe und allmählich Einflüſſe, lokaler ſowohl als auch allgemeiner Natur, in Wirkſamkeit zu treten, die einer gedeihlichen Weiterentwickelung dieſes Kunſtzweiges entſchieden ungünſtig waren. Es iſt oben hervorgehoben worden, wie das raſche Emporblühen der Augsburger Faſſadenmalerei im Anfange des 18. Jahrhunderts mit dem Umſtande, daß es damals dort an künſtleriſch gebildeten Baumeiſtern mangelte, in einem gewiſſen urſächlichen Zuſammenhang ſtehe. Jenem Mangel indeſſen ward im Laufe der Zeiten abgeholfen. Um die Mitte des Jahrhunderts gab es in Augsburg mehrere Architekten, die dem Geſchmack der Zeit Genüge leiſteten; und die bloß architektoniſche Dekoration fing an, der maleriſchen

Digitized by Google

Konkurrenz zu machen. Namentlich wurden während der ſechziger Jahre zahlreiche Bauten ausgeführt, deren Ausſchmückung allein der Baumeiſter, allenfalls noch mit Zuziehung eines Stuckateurs beſorgte. Die maleriſche Dekoration aber begann ſich langſam aus den vornehmeren Straßen in die geringeren zurückzuziehen.

Zum Theil mag die Urſache hiervon gerade in der Popularität und weiten Ausbreitung liegen, welche die Faſſadenmalerei in der Stadt gewonnen hatte, indem gar mancher glauben mochte, ſich vom gemeinen Troß zu unterſcheiden, wenn er bei einem neu zu erbauenden Hauſe von maleriſchem Schmuck von vornweg ganz abſah. Die Hauptſache aber iſt doch, daß ſich allmählich eine vollſtändige Umwälzung im Geſchmack angebahnt hatte.

Etwa ſeit der Mitte des Jahrhunderts lief, lauter und lauter ſich erhebend, durch die gebildeten Klaſſen Europa's der Ruf nach Einfachheit und Natur oder dem, was man ſich darunter vorſtellte. Althergebrachte, durch die Zeit geheiligte Begriffe und Anſchauungen wurden unceremoniös in die Rumpelkammer geworfen und dafür neue aufgenommen. Natürlich wurden auch die bildenden Künſte und die damit zuſammenhängenden Gewerbe in die gärende Bewegung hineingezogen. Schnörkel und Voluten und alle unmotivirt geſchweiften Linien, ſelbſtverſtändlich auch die pikanten, zierlich geſchwungenen kapriziöſen Formen des Rococo gerieten in Mißkredit. Dafür ward die Antike mit wachſendem Eifer ſtudirt und, ohne daß dabei zwiſchen dem Weſentlichen und dem bloß Zufälligen ſtets der nötige Unterſchied gemacht worden wäre, als Vorbild und Muſter verehrt. — Bei den äſthetiſchen Anſchauungen und Regeln, die auf dieſem Boden heranwuchſen, fuhr aber die geſamte Faſſadenmalerei ſehr übel; denn von der Polychromie klaſſiſcher Bauwerke hatte man damals noch keine Ahnung. Eine Faſſade mit Malereien zu ſchmücken, ſchien Unnatur und der Lehre vom einfach Schönen und Großen zuwider.

Zu dieſer im allgemeinen der maleriſchen Faſſadendekoration mehr abgeneigten Stimmung geſellte ſich dann noch ein weiterer nachteiliger Umſtand, nämlich daß in dem Maße, in welchem die neuen künſtleriſchen Anſchauungen an Boden gewannen und ein neuer Geſchmack herrſchend wurde, die Leiſtungsfähigkeit der Faſſadenmaler ſelber, wie überhaupt wohl der meiſten mehr dekorativen Künſtler, ſich weſentlich verringerte. — Der Sprung vom Rococo zum Zopf oder zur Pſeudoklaſſizität, oder mit welchem Namen immer man die auf das Rococo folgende Stilperiode belegen will, war eben weit, viel weiter und von viel einſchneidenderer Bedeutung als der von dem ausſchweifenden Barock im erſten Drittel des Jahrhunderts zum Rococo; und die meiſten, die ihn unternahmen, kamen dabei mehr oder minder zu Schaden. Zudem war das Rococo in natürlicher Entwickelung auf dem Boden der Kunſt ſelbſt gewachſen. Die Kunſtanſchauungen und äſthetiſchen Überzeugungen dagegen, die nach dem Rococo kamen, wurden, die Sache im großen und ganzen genommen, den Künſtlern von außen her, aus gelehrten und litterariſchen Kreiſen aufgezwungen: es war kein natürliches Wachstum. Daher iſt es kein Wunder, wenn dieſelben Künſtler, die ſich in der Unnatur der verſchnörkelten Barockwelt und des Rococo mit naiver Leichtigkeit und Grazie bewegt und dabei ſtets poetiſche Stimmung und friſche Erfindungskraft bewahrt hatten, plötzlich unſicher, gezwungen, nüchtern, gedankenarm wurden, als ſie natürlichere Pfade wandeln und auf die Suche nach der einfachen Größe gehen ſollten.

(Schluß folgt.)

Digitized by Google

Altflandrische Bilder in Spanien und Portugal.

Von Carl Justi.

Mit Illustrationen.

4. Jan van Eyck.

Die Reise Jan van Eycks nach Portugal und Spanien im Jahre 1428 erscheint uns angesichts der späteren Verbreitung der niederländischen Schule und ihres Stiles auf der Halbinsel wie eine geschichtliche Vorbedeutung: von Originalgemälden des Meisters ist jedoch unseres Wissens jetzt nichts mehr dort vorhanden. Daß es früher anders war, läßt sich nachweisen.

I. Königliche Schlösser.

Palomino sah noch ein kleines Bild im Palast des Herzogs von Uceda, eine Madonna mit dem Kinde, „gearbeitet mit äußerster Vollendung und Feinheit", von Juan de Brujas, und neben ihm ein Ecce Homo von Antonello da Messina, beide ohne Zweifel bezeichnet[1]). Man hat vermutet, daß die Stigmatisirung des heil. Franz, welche Lord Heytesbury in Lissabon fand, dort von jener Reise zurückgeblieben sei. Aber bis zum Anfang dieses Jahrhunderts war noch ein Hauptwerk im Besitz des königlichen Hauses. Das Juwel seiner Bildniskunst, das Ehepaar Arnolfini, dessen Verbleib seit den Tagen der Statthalterin Maria bis auf seine Entdeckung in einem Brüsseler Hause nach der Schlacht bei Waterloo in völliges Dunkel gehüllt war, wird in dem Inventar des Bourbonenpalastes von 1789 aufgeführt. Karl III. bewahrte es dort in einem unwürdigen Gemach (retrete), das damals mit zahlreichen und guten Gemälden ausgestattet zu werden pflegte.

Nr. 871. [Otra pintura de] vara de alto y tres quartos de ancho: Hombre y muger agarrados de las manos . Juan de Encina . Imbentor de la pintura al oleo.

Wie kommt es, daß dies Bild erst so spät in den Gemäldeinventaren auftaucht? Wurde es bis dahin unter Kostbarkeiten einer anderen Klasse aufbewahrt? Im vorigen Jahrhundert scheint es indes nicht besonders hoch geschätzt worden zu sein. Die Summe, zu der es taxirt wird, 6000 Realen (1200 Mark), wurde damals für ein Schulbild des Rubens, für einen Spagnoletto'schen Heiligen und für die flüchtig hingeworfenen Figuren der Hofzwerge und Narren von Velazquez angesetzt; neben Zahlen wie 100000 für die „Heilige Nacht" eines Raffael Mengs und 400000 für den Spasimo. Auf welche Weise es nebst zahlreichen anderen, meist kleinen wertvollen Gemälden in König Josefs Tagen seinen Weg über die Berge fand, wird wohl immer ein Geheimnis bleiben. Zu derselben Zeit brachte General Belliard die Cocxcien'sche Kopie des Genter Altarwerkes nach Brüssel.

Diese hatte Philipp II., der sie anfertigen ließ, für die Schloßkapelle seiner neuen Residenz als Altaraufsatz bestimmt: ein Zeichen, wie sehr dieses Werk seinen Begriffen von religiöser Malerei entsprach.

Nach seinem Ableben war sie von Pantoja de la Cruz auf 3500 Dukaten (= 77000 Mk.) geschätzt worden, vielleicht die Summe, die der König dem Maestre Miguel gezahlt hatte.

1) El Museo pictorico I, 47. 1715. Una Pintura de una Imagen de Nuestra Señora, con el Niño Jesus, en una Tabla pequeña, de mano del referido Juan de Brujas, de una tercia [ein Fuß] de alto, y quarta de ancho, hecha con estremado primor, y sutileza.

Digitized by Google

Beim Tode Philipps IV. (1665) aber befindet sich an ihrem Platz der Spasimo di Sicilia und zwar, wie es heißt, seit dem Jahre 1663; zwei Jahre nachdem er in den Palast gebracht worden war.

Zur Zeit Philipps II. gab es noch eine ältere Wiederholung der drei Hauptfiguren dieses Werkes im Escorial, dort Michael Cockcyen genannt, es ist das Gemälde der Pradogalerie Nr. 1442, neuerdings mit gleicher Willkür erst dem Schongauer, jetzt dem Q. Metsys zugeschrieben, mit mehr Kenntnis von Passavant dem Bernhard van Orley. Es hat vielleicht zu einem Retablo gehört, dessen Stifter für die Bekrönung jene Zusammenstellung verlangt und die Erlaubnis zur Kopirung erwirkt haben mag. Es sind nur Halbfiguren, aber fast in Lebensgröße; sie sind näher zusammengerückt, die Köpfe in genauem Anschluß an das Original, die sechs mächtigen Hände aber anders beschäftigt und von etwas beunruhigendem Eindruck. An die Stelle jener Nischen mit Goldmosaik sind drei reich profilirte Rundbogen mit dünnen, zu zierlichem Blattwerk aufblühenden Schneußen getreten. In den höheren Mittelbogen setzt, ihn durchschneidend, ein Kreis ein, der mit jenen eine Art Hufeisenbogen bildet; aus ihm lehnt ein anmutiger singender Engel hervor, in der Art, wie die Bildhauer jener Zeit lebhafte Büsten in die Medaillons ihrer Bogenzwickel setzen.

Das Gemälde ist eine ziemlich freie Übertragung in den Geschmack einer späteren Zeit, der aber von den Einflüssen der Renaissance und der mit ihr eintretenden Abstumpfung des Farbensinnes noch wenig berührt ist. Die Malerei fällt auf durch die braunlasirende Behandlung, mit äußerst haushälterischer Verwendung von Deckfarben; durch sie sucht er den Ton des Originals zu treffen. Die großen Hände mit eingehender Ciselirung der Falten und Gelenke unterscheiden sich merklich von der einfachen Formgebung des Originals. Sollten wir hier ein interessantes Jugendwerk des Jan Gossaert vor uns haben, aus jenen schönen warmen Tagen, wo er noch zu den Füßen der Meister von Brügge, der verstorbenen und der lebenden, saß? Damals hatte er dieses kräftige Braun auf der Palette und dichtete in spätgotischer Ornamentik von tropisch märchenhafter Üppigkeit. Es ist der Mabuse des Triptychons von Palermo, ganz ähnlich ist der Faltenwurf. In der Folge bemühte er sich mit Konvertiteneifer, diesen Anfängen möglichst unähnlich zu werden; da sah er mit Geringschätzung auf seine gotische Jugend zurück.

II. Der Retablo des Dalmau in Barcelona.

Die älteste noch vorhandene, ganz sichere Spur des Einflusses Jan van Eycks auf die spanische Malerei hat man in Barcelona aufzusuchen. Die größte malerische Merkwürdigkeit dieser blühenden Industriestadt ist ein Gemälde, welches viele Eigenschaften besitzt, die ein Kunstdenkmal für den Historiker interessant machen können. Alle Erfordernisse der Authentie, innere und äußere: Namen und Jahreszahl, Namen der dargestellten Personen, die seine Besteller sind, gute Erhaltung am alten Platz, die Dokumente über seine Entstehung. Es ist das erste Ölgemälde in Spanien, das früheste Zeugnis der Verbreitung der neuen Technik im Ausland und die hervorragendste Leistung der altflandrischen Schule von einem Nichtniederländer. Man sollte denken, eine solche monumentale Urkunde, künstlerisch wertvoll, zugleich rätselhaft, ganz dazu angethan, geschichtlichen Kombinationen als Grundlage zu dienen, habe, seit sie einmal signalisirt worden, eine besondere Anziehungskraft auf die Forscher ausüben müssen.

Der erste, der von dem Bilde sprach, ohne den Namen des Künstlers zu notiren, war der Reisende Antonio Ponz, der es noch in der Kapelle des Rathauses sah[1]). „Ein Werk, das, obwohl vor die Wiederherstellung dieser edlen Kunst fallend, Bewunderung erweckt durch den Fleiß und die Vollendung in allen Teilen, besonders in den Köpfen." In Sir W. Stirlings Annalen der Künstler Spaniens sucht man es vergebens. Dann hat Passavant (Kunst in Spanien, S. 75, 1853) zuerst den Namen des Urhebers mitgeteilt, der ihm „unmittelbar aus der Schule der van Eyck hervorgegangen zu sein scheint", — was man allerdings gleich bei Öffnung der Thür sieht. Seine Ansicht bestätigt Cavalcaselle (1857), er

1) A. Ponz, Viage en España. XIV, 32. Madrid 1788.

Digitized by Google

nennt es das einzige Dokument, durch das man erfahre, daß ein Maler des Namens exiſtirte, der im Atelier des van Eyck gearbeitet zu haben ſcheint. Seitdem hat der dortige Stadtarchivar, Sr. Joſé Puiggari, zur Zeit Hüter des Bildes, in der Ilustracion española y americana von 1870 die Beſchreibung und eine Überſetzung des Kontraktes veröffentlicht; nach ſeiner Zeichnung iſt der beigegebene Holzſchnitt gemacht. Der Artikel iſt aber völlig unbeachtet geblieben, ſelbſt in Barcelona; denn D. Joſé de Manjarrés, Profeſſor der Äſthetik und Kunſtgeſchichte daſelbſt, hat es in ſeiner Geſchichte der Malerei (1875) zu nennen vergeſſen.

Thronende Madonna mit Heiligen. Ölgemälde von Luis Dalmau. Barcelona, Städt. Archiv.

Das Gemälde war beſtimmt für die Kapelle der in den Jahren 1369—78 erbauten herrlichen Caſa del conſell, auch Caſa conſiſtorial genannt, von der noch anſehnliche Bruchſtücke in dem jetzigen klaſſiſchen Neubau erhalten ſind, z. B. oben der große Saal der Hundert (Saló de cent), neben dem die Kapelle ſich befand. In Streets ſchönem Werk über gotiſche Baukunſt in Spanien wird man eine Anſicht der Nordſeite finden (S. 314 ff.). Später kam es in die nahe bei dem Rathauſe gelegene uralte S. Michaelskirche, wo es der Frankfurter Kunſtforſcher noch ſah. Bei deren vor einigen Jahren erfolgter zweckloſer Zerſtörung wanderte es in das Archiv. — Es hatte alſo dieſelbe Beſtimmung wie das Kölner Dombild, mit dem es ziemlich gleichaltrig iſt.

Die erhaltene Haupttafel, 2,80 hoch und breit, mit rundbogigem Abſchluß, ungefirnißt, enthält die Figur der heiligen Jungfrau mit dem Kinde, verehrt von den fünf Räten der

Stadt, die vorgestellt werden von deren beiden Patronen, der heil. Eulalia und dem heil. Andreas; nebst singenden Engeln dahinter. Die Namen dieser Räte, die am 30. Nov. 1442 gewählt worden waren, sind Johan Lull (3), Ramon Zavall (4), Franceſch Lobet (2), Anthoni de Vilatorta (5) und Johan de Junyent (1).

Nach einer Mitteilung in einer kürzlich neu aufgelegten Beschreibung Kataloniens [1], wäre der erste Beschluß, eine Altartafel für die Ratskapelle anfertigen zu lassen, in einer Sitzung vom 6. Juni 1443 gefaßt worden und kurz darauf ein zweiter, dieselbe dem geschicktesten Meister dort zu übertragen. Am 26. November hat bereits der Bildschnitzer (imaginario) und Bürger Franceſch Gomar eine Zeichnung zu der Holzarbeit des Retrotabulum dem Rate vorgelegt und den Auftrag zur Ausführung erhalten. Es soll hergestellt werden aus gutem trockenen, und zu solchen Werken geeigneten vlämischen Eichenholz (de bona fusta de roure de Flandres, secca e abta al dit retaule). Der Preis ist 75 Florenos, dreißig sofort, der Rest, wenn er seine Arbeit dem Maler einhändigen wird.

Bereits am 29. Oktober desselben Jahres hatte Luis Dalmau seinen Entwurf (exemplar) vorgelegt und sich verpflichtet, nach dessen Gutheißung seine Malerei in Jahr und Tag fertig zu stellen. Dieses „Exemplar" liegt noch dem Kontrakt bei, es ist aber nichts als eine leichte Skizze zur Feststellung der Ordnung und Aufstellung der Figuren. In dem um so ausführlicheren, in altkatalonischer Sprache abgefaßten, im Libro de acuerdos 1442—1446 aufbewahrten Kontrakt sind folgende Punkte bemerkenswert.

Die Eichentafeln sollen mit einem Leinwand- und Gipsüberzug versehen werden (ben endrapat e enguixat). Die Jungfrau soll reichgefärbte Gewänder tragen (vestida de variedad de colors vives, altes, e ben executs); der Mantel insonderheit vom feinsten Blau, das zu finden ist, mit prächtigen (solempne) Borten von florentinischem Guldengold, besetzt mit Perlen und Edelsteinen. Die Ratsherren sollen abkonterfeit werden in Charakter und Tracht ihres Standes, mit lebensgetreuen Gesichtern, in Scharlach gekleidet [2]). In die Mitte der Predella (banchal) soll die Pietas mit Engeln zu stehen kommen, der Evangelist Johannes und Magdalena in Gebärden des Schmerzes, an die Enden das Stadtwappen. Dieser banchal ist nicht mehr erhalten. Der Retablo soll ferner überall, ausgenommen in den Figuren, vergoldet werden mit feinem florentinischen Gold. In der Spitze des Rahmens oder Staubdaches (guardapols) endlich soll das Wappen der Krone Aragon stehen. Der Lohn ist 5000 barcelonische Sous (266 escudos), sofort 1500, wenn die Hälfte fertig ist 1500, nach der Vollendung 2000. — Unter den Bürgen kommt ein Manuel Dalmau vor, vielleicht ein Verwandter.

Das Gemälde zeigt nicht bloß die Einweihung seines Urhebers in das Verfahren und die Darstellungsformen der van Eycks, sondern auch mehrere zweifellose Erinnerungen an bestimmte Vorbilder. Es ist in Ölfarben gemalt und, was das Merkwürdige ist, im Widerstreit mit der ausdrücklichen Vorschrift des Kontrakts, mit Ausschluß des Goldes, das überall mit gelber Farbe dargestellt ist (außer in dem Strahlenkranz der Madonna). Die Farben sind gesättigt, die Schatten haben den braunen Ton. Die Köpfe der beiden Stadtpatrone stehen den idealen Typen der Maria und des Johannes in Gent nahe, die heil. Jungfrau selbst ist den bürgerlichen Frauen der kleinen Madonnenbilder des Meisters verwandt. Auch die Spanier, denen ja ihr Bild für ein Originalprodukt katalonischer Malerei gilt, haben hier die Fremdartigkeit der Abstammung empfunden [3]). Dieser Anklang erstreckt sich auch auf Haltung, Blick und Einpassung der Figur in die Umgebung: sie sitzt auf einem Thron von braunem Holz mit Baldachin, der eine Art Chor vom Umfang einer Nische ausfüllt. Das Kind auf ihrem Schoße hat die Bewegung der Beinchen wie in der Tafel des

1) Cataluña por D. P. Piferrer y D. Franc. Pi Margall. Barcelona 1884 S. 384. Das Werk ist ein Wiederabdruck der Recuerdos y Bellezas de España, mit einigen neuen Anmerkungen.

2) E serán los dits concellers effigiats segons proporcions e habituts de lurs consors. ab les façes axi propies com ells vivents les han formades.

3) La figura reune .... como tipo unos rasgos que no parecen hijos de nuestro suelo. Puiggari a. a. O.

Digitized by Google

Domherrn van Paelen in Brügge und in dem Triptychon der Dresdener Galerie. Die fünf Räte, knieend zu beiden Seiten des Thrones, sind ganz mit der strengen und eingehenden Genauigkeit Janscher Bildnisse nach dem Leben aufgenommen, ohne jeden Rest von konventioneller Modelung; selbst die Gesichtsfarbe ist scharf unterschieden; diese Köpfe müssen dort als eine ganz neue That einen erstaunlichen Eindruck gemacht haben. Nur die Hände haben nicht die flandrische Ausführlichkeit. Zu beiden Seiten des Chörleins läuft eine Wand hin, die sich in vier hohen Fenstern nach dem Hintergrunde öffnet. Durch die beiden nächsten sehen dichtgedrängte Köpfe, also daß nur vier unbeschnitten zum Vorschein kommen, singende Engel, in deren Zügen, Kostüm und Grimassen die Nachahmung der Genter Flügel am unverkennbarsten ist. Hinter diesen Fenstern ist aber auch Platz für eine reiche Landschaft. Links ein schattiges Waldthal, aus dem, von den Mauern an, drei Bergstädtchen, mit rot und grünen Turmspitzen hervorragen; rechts etwas näher eine größere Stadt mit dem Wappen über dem Thor; zwischen kegelförmigen Hügeln breitet sich eine spiegelglatte Meeresfläche aus. Im blauen Himmel segeln kleine gekräuselte Wölkchen.

Die Bodenplatte des Thrones, ruhend auf vier altertümlichen Löwenfiguren, hat an den drei eingezogenen Seitenflächen die Inschrift:

SVB ANO MCCCCXLV DER LVDOVICVM DALMAV VI DEPICTVM

Wer war dieser Dalmau? — Der Name ist die katalonische Form von Dalmatius; er heißt Einwohner (vecino) von Barcelona. In einer Urkunde von 1453, wo er als Bürge auftritt, nennt er sich Luis Dalmau Viu, und unten steht Firma Ludovici Dalmati del Viu. Dieser Zusatz sollte die Familie wahrscheinlich von einer gleichnamigen Familie oder Linie, den Dalmau de Navell, unterscheiden, Viu und Navell sind von Ortschaften oder Besitzungen hergenommen [1].

Ist Dalmau also ein Barceloneſe, so hat vor allem die Jahreszahl seines Gemäldes etwas Überraschendes. Ein Jahrzehnt nach dem Abschluß des Genter Altarwerkes, mehrere Jahrzehnte, bevor in viel näheren und stammverwandten Ländern, und auch da nicht unbedingt, der van Eyckſche Stil angenommen wurde, taucht hier am Mittelmeer ein Mann auf, der vollkommen in das neue System eingeschult ist. Erwägt man, daß die technische Erziehung sowie das Einleben in eine fremde Formenwelt keine Sache von Monaten ist, so kann man wohl die Frage aufwerfen, was denn unser Jahrhundert in Schnelligkeit internationalen Kulturaustausches vor dem Mittelalter voraus hat. Freilich würde heute eine Kunstausstellung zwischen so entfernten Ländern in schnellerer Weise ins Werk gesetzt werden können, allein die förmliche Übersiedelung eines neuen Kunstzweiges auf den Boden eines Staates von anderer Rasse und Sprache dürfte kaum in kürzerer Frist erfolgen.

Die Fahrt von den seefahrenden Handelsplätzen des Mittelmeeres nach Flandern galt vor Vasco de Gama für die höchste Leistung der Schiffahrt, sie war die längste und gefahrvollste. Die Reise von Barcelona nach Brügge hin und zurück kostete fünf bis sechs Monate. Allein dem Geist (wie der Natur) pflegen selten die materiellen Mittel zu versagen, sobald der Wille da ist.

Barcelona stand mindestens seit Ende des 13. Jahrhunderts in Handelsverkehr mit den flandrischen Plätzen, welche der Stapelplatz des Handels für den Osten waren: Gent, Brügge und Ypern. Schon 1299 erscheint ein katalonischer Bankier in Dordrecht. Im Jahre 1389 baute sich die katalonische Kaufmannschaft in Brügge (sie unterzeichnen los consols e mercaders cathalans) ihre Börse (Lonja), drei Jahre nach den Portugiesen, ein Jahr vor den Engländern, drei vor den Hansestädten. Öftere Anlässe, die Hilfe der Staatsgewalt anzurufen, führten Gesandtschaften mit zahlreichem Personal nach dem Norden, besonders nach

1) Der Name kommt im 15. und 16. Jahrhundert oft vor in städtischen Ämtern. Ein Magnificus Dalmacius de Navell consiliarius Barchinonae wird 1494 Konsul in Genua, ein Magnif. Hieronymus Dalmacius, Professor der Rechte, 1516 Konsul in Alghero auf Sardinien. Capmany, memorias historicas sobre la marina, comercio y arte de la antigua ciudad de Barcelona. Madrid 1779. II. Apendice 63 f.

Digitized by Google

England, wegen der Seeräubereien im Kanal; dadurch wurde der perſönliche Verkehr im Zug erhalten. Natürlich hatten die kunſtfertigen und betriebſamen Niederländer bald auch den Weg nach der bauluſtigen und prachtliebenden Mittelmeerſtadt gefunden. Schon im Jahre 1393 kommt ein Maler Nicolás de Bruxelles, Bürger von Barcelona vor[1]). In eben dieſem Jahre 1445 ſtarb hier ein Goldſchläger Johannes Drooghe aus Brügge, im Intereſſe ſeines Neffen und Erben wendet ſich der Brügger Stadtrat an den von Barcelona. Man kennt vier Mitglieder einer Künſtlerfamilie Alemany oder de Alemania, deren Stammhaus (casa solar) in der Straße Fuente de S. Miguel lag und die von 1389—1491 mit allen möglichen Arbeiten, zuerſt aber mit Steinmetzarbeiten an der Kathedrale beauftragt wurden; einer von ihnen, Gabriel, erhält 1450 eine Stelle als eine Art Stadtmaler[2]). Dieſe Namen ließen ſich noch vermehren.

Beſonders hierher einſchlägig aber iſt ein Aktenſtück, welches Antonio Capmany, dem man obige Daten verdankt, abgedruckt hat[3]). Im Jahre 1436 war einer der angeſehenſten Reeder, Johan Lull, mit einer großen, von verſchiedenen kataloniſchen Kaufleuten befrachteten Galeaſſe nach dem Kanal gefahren und dort, 25 Meilen von Sluis von engliſchen Seeräubern ausgeplündert und gefangen weggeführt worden. Infolge deſſen richtete die Stadt wegen Wiedererſtattung der Güter u. ſ. w. Schreiben an König Heinrich VI., an die beiden Protektoren des Reiches Henry Beaufort Kardinal von Wincheſter und Humphry Herzog von Glouceſter, ſowie an die Aldermen der City. Über den Erfolg iſt nichts mitgeteilt.

Dieſer Lull iſt nun wahrſcheinlich dieſelbe Perſon mit demjenigen, welcher in unſerem Kontrakt unter den honorables consellers obenan ſteht und deſſen Bildnis auch den vornehmſten Platz im Retablo einnimmt. In einer Urkunde des folgenden Jahres, wo ſein gleichnamiger Sohn auf Wunſch der Krone Aragon von dem Dogen zu Genua zum dortigen Konſul ernannt wird, heißt jener „abſtammend von alten und vornehmen Vorfahren“ (procreatus ex antiquis parentibus, utique generosis et notabilibus). Die Vermutung liegt nahe genug, daß dieſer in den Niederlanden wohlbekannte Kaufherr derjenige geweſen iſt, welcher ſeine Kollegen auf den Gedanken gebracht hat, den Altar ihrer Ratskapelle in der neuen Manier arbeiten zu laſſen. Ob man den Maler nach Brügge geſchickt hat, um ſich für die Arbeit vorzubereiten (in dieſem Falle könnte Jan van Eyck ſelbſt bei dem Entwurf mit Rat und That beteiligt geweſen ſein), oder ob er zu der kataloniſchen Kolonie dort gehörte, ein Kaufmannsſohn, dem die ſeltene Gunſt des Beſuches der van Eyckſchen Werkſtatt zuteil geworden war, darüber wäre es müßig Vermutungen aufzuſtellen. Gewiß iſt nur, daß er den perſönlichen Unterricht des Meiſters genoſſen haben muß, und er iſt vielleicht der einzige Spanier, bei dem dies der Fall geweſen iſt.

Andere Gemälde, die Dalmau's Unterſchrift oder ſeine Handſchrift tragen, ſelbſt Nachrichten von ſolchen oder Schulbilder ſind bis jetzt nicht aufgefunden worden; und das dürfte wohl kaum zufällig ſein, da Malereien des 15. Jahrhunderts dort nichts Seltenes ſind. Ein Blick auf die Beſchaffenheit dieſer letzteren kann uns vielleicht ſowohl auf die Erklärung jener Seltenheit führen, wie auf die Begrenzung des wirklichen Einfluſſes, den ſein Auftreten gleichwohl ausgeübt haben muß.

Daß es keine ganz leichte Sache iſt, ſich in der kataloniſchen Malerei dieſes Jahrhunderts zurecht zu finden, muß jeder empfinden, der die in dem Claustro der Kathedrale vereinigten Altaraufſätze vergleichend betrachtet hat. Faſt jeder ſcheint eine eigene Schule zu repräſentiren. Von vielen nahen und fernen Städten ſind ſich Künſtler in der mächtigen Handelsſtadt begegnet: und bei manchen iſt es kaum möglich, das Woher auch nur zu vermuten. Jedoch, wenn man ſich länger in Stadt und Provinz umgeſehen hat, ſo ſammelt ſich

1) José Puiggari. Noticias de algunos artistas catalanes inéditos. P. II, 14. Barcelona 1880.

2) En Gabriel Alemany ciutadá de la present ciutat é pintor de les coses tocants á festes, sepultures reals, alimares, armades, entrades de reys ab carro triumphal, e totes altres coses que por la ciutat son stados fetes en lo passat e per les devenidor etc. Puiggari 30.

3) Ant. Capmany, a. a. O. 126 ff. 168 ff., II., 228, 253, 268 u. passim.

eine erhebliche Mehrzahl gleichartiger Arbeiten auf, welche uns die Hauptſtrömung der einheimiſchen Schule vor Augen führen.

Was man vom 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts ſieht, entſpricht dem gotiſchen Stil des Jahrhunderts, dem der älteren Schule von Köln und der von Siena. Hier kommen Werke vor, die augenſcheinlich nach Frankreich gravitiren (es fehlt nicht an franzöſiſchen Künſtlernamen); z. B. der ſchöne Retablo des heil. Bartholomäus und der heil. Eliſabeth im Clauſtro. Andere klingen mehr an Toskaniſches an, z. B. der Retablo von S. Cugat de Vallés, und der der Kathedrale von Manreſa. Lichte Haltung, helle Farben, lebhafte anſchauliche Erzählung, bei erregten Zuſtänden ausſchweifende Bewegungen, bei ruhigen Anmut; fließende, geſchwungene Gewandmotive, die Züge der Madonna und der Heiligen oft von einer Lieblichkeit, welche die gefeiertſten Namen des Jahrhunderts ins Gedächtnis ruft. Dabei Prachtliebe in dem gemuſterten Goldgrund und den Goldzieraten der Baulichkeiten, in Gerät und Trachten Wie ganz verſchieden hiervon war nun der Eindruck einer flandriſchen Tafel! Das neue Syſtem ſtand maleriſch höher, forderte aber auch höhere Bildung des Geſchmacks, die es ſich erſt ſelbſt erziehen mußte. Verbannung der edlen Metalle, Erſatz der gepunzten Gold- und Brokatflächen durch die Landſchaft, auf deren Schönheiten der Südländer keinen ſo großen Wert legt, gewiſſenhaft nach dem Modell gezeichnete, aber deshalb in der Bewegung ſprödere Figuren, die neben jener unbefangen graziöſen Beweglichkeit froſtig und hölzern ausſahen: dies Ganze erſchien dem Auge des Spaniers nüchtern und arm. Der Übergang war zu ſchroff. Deshalb alſo erhielt Dalman wenig Aufträge, fand wenig Anhänger. Daß man auch das Fremdländiſche herausfühlte, iſt wahrſcheinlich: dies wurde auch damals nicht mit wohlwollenden Augen angeſehen. Als der deutſche Michel Loquer oder Longuer mit ſeinem Schüler Juan Frederic im Jahre 1483 die Bekrönung der oberen Chorſtühle der Seo geliefert hatte, ein Werk das, wie Piferrer ſagt (a. a. O. 305, 333 f.), ihres Namens Gedächtnis erhalten wird, ſo lange Herzen für das Schöne glühen, wurde ihre Arbeit angefochten, ſchließlich durch ein vom Kapitel eingeſetztes Schiedsgericht für fehlerhaft erklärt, und die Witwe des inzwiſchen verſtorbenen Künſtlers um den beſten Teil des bedungenen Lohnes betrogen.

Dieſe Vermutung wird beſtätigt durch die Beſchaffenheit der Gemälde in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis ins folgende hinein. Sie zeigen eine Miſchung des alten und neuen Geſchmacks. Die dem reichen Katalonier ſo werte Vergoldung hat ſich behauptet; der Grund bedeckt ſich ſogar mit reliefartigen Blattzieraten; allein ſonſt ſieht man mehrfach, wie das flandriſche Syſtem angeſprochen hat. Geſättigte Farben, kräftige Rundung mittelſt brauner Schatten, große Mannigfaltigkeit der oft mit ſehr eingehender Genauigkeit charakteriſirten Köpfe jeden Standes, freilich auch jene von der Gebundenheit ans Modell kommende Hölzernheit, ja ein hausbackenes Weſen ſelbſt in der Madonna. Es hat alſo hier ein Kompromiß ſtattgefunden ähnlich dem, welchen wir in der Kölniſchen Schule der zweiten Hälfte des Jahrhunderts beobachten. Die beherrſchende Perſönlichkeit dieſes Stiles iſt vielleicht zu ſuchen in dem Urheber des (jetzt zerteilten) Altarwerks von S. Antonio Abad; ſeine Hand und Schule erkennt man wieder in den Retablos zweier Zünfte (gremios) einſt in S. Agoſtin und S. Maria del Pino [1]); im S. Aguedaaltar des archäologiſchen Muſeums, in S. Vicente

1) An dieſer Stelle möge ein Wort der Erinnerung und des Dankes Platz finden für D. Pablo Milá y Fontanals, in deſſen Begleitung ich in den Jahren 1877 und 1882 dieſe und andere ſonſt nicht leicht zugängliche Sachen geſehen und die Freunde alter Kunſt dort beſucht habe. Der ſiebzigjährige Maler begleitete mich täglich, ohne eine Spur von Ermüdung ſeinerſeits, zu Fuß durch die Kirchen, Klöſter und Gildenhäuſer des alten Barcelona und ſeiner Umgebung. Dieſer edle Mann, der einſt in Geſellſchaft von Overbeck, Cornelius u. a. in Rom ſtudirt hatte, war ſpäter der weiſeſte, nur nicht oft genug gehörte Berater bei den künſtleriſchen und archäologiſchen Unternehmungen der Provinz. Von ſeinem liebenswürdigen, reinen und feingebildeten Weſen iſt ein Andenken das Büchlein in kataloniſchen Reimen: Estética infantil, Barcelona 18[illegible], mit dem Motto:

Poble sens art.
any sens primavera

Digitized by Google

zu Sarriá, in S. Martin de provençals bei Clot, im S. Steſansaltar der S. Sebaſtians-kirche zu Granollers, dem Altar der heil. Cosmas und Damian zu Tarraſa.

Wer ſich nun aus dieſen und anderen Werken eine Vorſtellung von der kataloniſchen Schule des 15. Jahrhunderts gebildet hat, den muß die Zahl 1445 auf dem Gemälde des Dalmau ſehr in Erſtaunen ſetzen; und einheimiſche Kunſtfreunde, welchen der wahre Zuſammenhang nicht bekannt iſt, finden darin „eine höhere Eingebung, eine weit über die Zeit hinausgehende Vorahnung“ [1].

Das einzige bedeutende Gemälde eines Kataloniers aus dem Jahrhundert, welches in der ausſchließlichen Anwendung der Farbe und im Landſchaftlichen mit Dalmau übereinſtimmt, ſah ich bei dem Rektor von S. Cugat de Valles. Es iſt das einzige Überbleiſel des Retablos der dortigen Kirche, deſſen dokumentirter Urheber Maeſe Alfonſo (1473) war, und ſtellt den Märtyrertod des heil. Medir dar. Das Merkwürdigſte waren die fünf ausdrucksvollen und charakteriſtiſchen Bildnisköpfe.

---

1) Aparece esta seccion (das Mittelbild) tan graduada de tonos, tan pastosa de color, que no recordamos haber visto semejante en otras pinturas coetáneas, siendo sin duda una *inspiracion*, quizá un presentimiento superior á su época. Puiggari in der Illuſtracion.

Digitized by Google

Scema novum.

Studien zur Baugeſchichte des Mittelalters.

Von J. Reimers.

III.

Das Auvergnatiſche Halbtonnenſyſtem und der Strebebogen.

(Schluß.)

Dieſes ſogenannte Auvergnatiſche Halbtonnenſyſtem hat denn auch die Kunſtgeſchichte mit dem Aachener Münſter in Verbindung zu bringen geſucht. Einmal aber ſind die Gewölbe, welche ſich an das Oktogon legen, keine Halbtonnen, dann liegen ihre Scheitel auch nicht annähernd in der Höhe, daß ſie den Schub der Kuppel aufnehmen könnten. Gerade beim Aachener Münſter iſt es erſichtlich, daß die Tonnen bedingt ſind durch die Scheitel der Bogenöffnungen der Galerien, beſonders an dem einen deutlich, welcher erheblich anſteigen muß, um mit dieſen Bogenöffnungen nicht in Kolliſion zu geraten.

Den Anſchauungen Viollet-le-Duc's, daß das Tonnenſyſtem der Auvergne denſelben ſtruktiven Gedanken in ſich berge, wie der gotiſche Strebebogen und daß dasſelbe nur in Einzelteile zerlegt zu werden brauche, um den Strebebogen zu erhalten, ſchloß ſich auch Graf an in einer längeren Unterſuchung über den Strebebogen [1]). Derſelbe geht aber noch einen Schritt über Viollet-le-Duc hinaus, indem er wiederum in einzelnen Grabkapellen, wie vorzugsweiſe St. Croix in Mont-Majour die Vorſtufe zu dem Auvergnatiſchen Halbtonnenſyſtem erkennt.

Graf denkt ſich die Entwickelung des Strebebogens folgendermaßen. Als erſte Stufe iſt eine Gruppe von Rundbauten zu betrachten, welche ihren Urſprung in den Thermen des alten Rom beſitzen und deren Typus in dem Pantheon ſeinen bedeutendſten Ausdruck fand. Jedoch verhalten ſich die abſidenartigen Niſchen dieſes Baues noch konſtruktiv indifferent zur Kuppel und können nur den Wert belebender Glieder beanſpruchen. An einem anderen Bau dieſer Gruppe, dem Tempel der Minerva Medica zu Rom, haben die Konchen, welche nach außen hervortreten, ſchon eine höhere ſtruktive Bedeutung. Die Bögen der Konchen tragen die Kuppel, aber die Halbkuppelgewölbe derſelben nehmen noch nicht den Seitenſchub der Kuppel auf. Dieſe ſtruktive Bedeutung erhält die Halbkuppel erſt im byzantiniſchen Bau. Auf dieſer Stufe ſteht eine Reihe provençaliſcher Bauten und unter ihnen vor allen die Grabkirche St. Croix in Mont-Majour, „hier wird mit konſtruktiver Abſicht jene Gewölbekombination angewandt, welche wir als das befruchtende Element für den Auvergnatiſchen Gewölbebau erkannten.“ Die Übertragung dieſer Kombination auf die Queranlage, und von hier auf das Langhaus der Auvergnatiſchen Baſilika, die Auflöſung der Halbkuppel in das Halbtonnengewölbe bezeichnet die dritte Stufe, welcher ſich als vierte und letzte die Auflöſung des Halbtonnengewölbes unter der Einwirkung des Kreuzgewölbes anſchließt, womit der Strebebogen gewonnen iſt.

Die Ausführungen Grafs, ſoweit dieſelben ſich mit den Anſchauungen Viollet-le-Duc's decken, können wir nach den vorgehenden Erwägungen über das Halbtonnengewölbe als unzutreffend betrachten.

1) H. Graf: Opus francigenum. Stuttgart 1878.

Digitized by Google

Auch die Deduktion des Halbtonnensystems aus der Halbkuppel, wie dieselbe in Mont-Majour erscheint, ist unhaltbar. Beide, die Halbkuppel und die Halbtonne, haben gewiß einen Zusammenhang, aber nicht in dem Sinne Grafs als Strebegewölbe, sondern als Gewölbe über halben Räumen und als Verbindung von Decke und Dach. Die Halbkuppel über halbkreisförmigen Konchen ist die natürliche Überdeckung für dieselbe wie die Vollkuppel für die Rotunde. Ebenso auch können wir die Halbtonne als eine Steindecke einer Hälfte auffassen. Die Seitenschiffe des romanischen Baues haben in der Regel die halbe Spannweite des Mittelschiffes, und es war daher ein logischer Gedanke, dieses Halbschiff mit einer Halbtonne zu überdecken, welches ja vor allem geeignet war, den Zugang vom Seitenschiff zum Mittelschiff möglichst frei zu gestalten. Die Bedeutung aber eines Strebegewölbes hatte die Halbkuppel ebensowenig wie die Halbtonne.

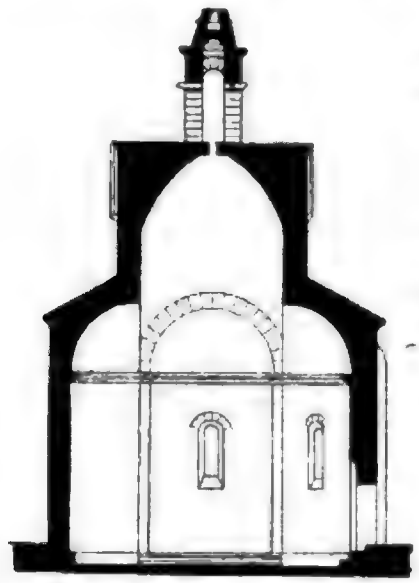


Fig. 16. St. Croix in Mont-Majour.

In Mont-Majour wie bei allen Centralbauten ruht die Kuppel auf den Scheiteln der Halbkuppeln, es kann also in keiner Weise der Seitenschub derselben von den Halbkuppeln aufgefangen werden.

Graf hebt als ganz besonders wichtig für die Entwickelung des Halbtonnensystems hervor, daß der Baumeister bei der Queranlage von Notre-Dame zu Clermont auf ganz erhebliche Schwierigkeiten gestoßen sei, die Vierungskuppel zu sichern. Er habe zu diesem Zwecke das Mittelschiff erhöht, um die Kuppel durch dieses von der West- und Ostseite zu stützen, und habe die benachbarten Joche an der Nord- und Südseite mit Halbtonnen, welche sich als Strebegewölbe an die betreffenden Seiten der Kuppeln legten, überwölbt. In den vorhergehenden Ausführungen haben wir gezeigt, wie die Erhöhung der ganzen Anlage durch die nötig gewordenen Galerien bedingt wurde. Aber selbst wenn dieses nicht der Fall gewesen wäre, wenn die ursprünglich geplante Anlage beibehalten wäre, sollte ein denkender Baumeister, wie wir ihn in dem Architekten von Notre-Dame du Port erblicken, erst dann darüber nachgedacht haben, wie er den Vierungsbau stabil machen könne, nachdem das Gebäude bis zu den Anfängen des Mittelschiffgewölbes fertig gestellt war? Und war denn die Aufgabe überhaupt eine so schwierige und ungewöhnliche, einen stabilen Aufbau über der Vierung zu errichten, ohne die benachbarten Gebäudeteile als Stützen benutzen zu müssen? War die Aufgabe hier schwieriger als bei dem Oktogon des Münsters in Aachen? Gewiß nicht. Aber angenommen auch, dem Baumeister wäre diese Erkenntnis erst gekommen, nachdem der Bau schon viele Jahre hindurch in der Ausführung begriffen war, wäre es da nicht technisch richtiger und einfacher gewesen, die noch nicht ausgeführte Kuppel tiefer zu legen, als durch eine Höherlegung des Mittelschiffes die ganze ursprüngliche Konzeption der Anlage über den Haufen zu werfen? Daß er die schmalen, die Nord- und Südseite der Vierung begrenzenden Joche, welche die halbe Breite der Vierung haben, mit Halbtonnen überdeckte, kann doch bei der häufig im südlichen Frankreich lange vor Notre-Dame du Port vorkommenden Anwendung derselben nicht Wunder nehmen. Wären aber wirklich die Wände des Vierungsbaues nicht stabil genug gewesen, um dem Druck des Klostergewölbes zu widerstehen, und wären wirklich die Halbtonnen als Strebegewölbe angeordnet, so würde der ganze Schub, vermehrt um den Schub der Halbtonnen, auf die Wände x und y gekommen sein (Fig. 17), welche doch in den Angriffspunkten von außen auf nichts gestützt sind; der Baumeister hätte dann doch die Längstonnen des südlichen und nördlichen Joches des Querhauses so hoch legen müssen, daß sie eine Stütze für diesen vermehrten Schub bilden konnten. In der That aber liegen diese Längstonnen mit ihren Scheiteln so tief, daß sie die Wände x und y in ihren bedrohten Punkten nicht zu stützen vermögen. Ebensowenig aber war das

Digitized by Google

Chiffonnier von Rieſener, um 1780.

(Musée des Arts décoratifs in Paris.)

Digitized by Google

Mittelſchiff im ſtande, die Oſt- und Weſtwand der Vierung gegen den Schub des Kloſtergewölbes zu ſichern, wenn dieſe Wände nicht an ſich ſtabil genug geweſen wären, da auch das Mittelſchiffgewölbe nicht annähernd die nötige Höhe für dieſen Zweck erreicht (ſiehe das in Fig. 17 hineinpunktirte Mittelſchiffgewölbe). Wir ſehen hieraus, wie Graf ſich für ſeine Hypotheſe Schwierigkeiten konſtruirt hat, welche in der That nicht exiſtirten. Von den größeren Kirchen des ſüdlichen Frankreich iſt hier noch St. Sernin zu Toulouſe zu nennen, ein Bau, welcher 1196 vollendet wurde. Auch hier ſind Galerien über den Seitenſchiffen, mit Halbtonnen überdeckt. Die Halbtonnen der Galerien in dem Querſchiffe zeigen wieder, wie dieſelben nicht als Strebegewölbe aufgefaßt ſind, da ſie ſich an Wände anlehnen, welche überhaupt keinen Gewölbeſchub erhalten, wie ſie nur als bequeme Überdeckung von ſchmalen Räumen aufgefaßt werden können, welche eine bequeme Anlage von Öffnungen, welche die Kommunikation der Seitenſchiffe mit dem Hauptſchiffe vermitteln. Bei den Anlagen von Galerien verwendete man naturgemäß für die unteren Gewölbe das Kreuzgewölbe, weil auf ihm der Fußboden der Galerie ſich bequem herrichten ließ, welches bei Anwendung von Halbtonnen beſchwerlich geweſen wäre. Auch dieſe Anlage findet ſich bereits in den altchriſtlichen Bauten Italiens. S. Vitale in Ravenna, Sta. Conſtanza in Rom u. ſ. w. haben in

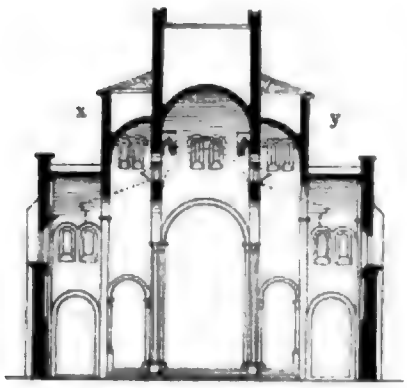


Fig. 17. Notre Dame. Clermont-Ferrand

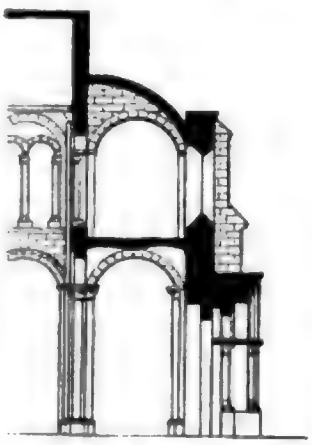


Fig. 18. St. Sernin. Toulouſe

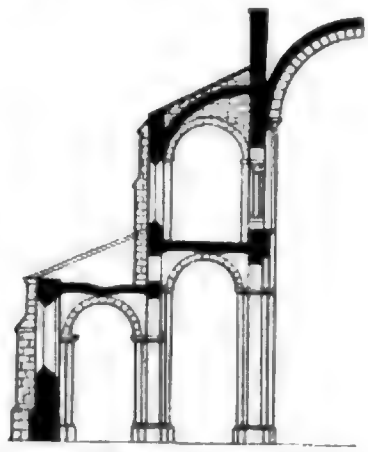


Fig. 19. St. Sernin. Toulouſe.

der Richtung der Diagonalen des Polygons über den niedrigen Umgängen Gurtbogen, auf denen Wände ruhen, welche nur als Strebewände für die Obermauern aufgefaßt werden können, da ſie für die Dachdeckung entbehrlich waren, weil dieſe bereits auf den Gewölbekappen ruhten. Dieſe natürliche Konſtruktion, ſtrebende Körper über Vorbauten wegzuleiten, ging ſelbſtredend auch in die gallorömiſche Kunſt über und erfuhr hier die Vollendung, welche in dem Strebebogen des ſpäteren Mittelalters ſich zeigt. Bei einzelnen Bauwerken, in denen ausnahmsweiſe die Dachdeckung nicht auf Gewölben ruht, ſondern von einer Holzkonſtruktion getragen wird, wie in SS. Angeli zu Perugia, ſind dieſe Strebewände Träger der Dachplatten, eine Konſtruktionsart, welche beſonders im Norden Frankreichs Aufnahme fand, wo die durch die Witterungsverhältniſſe bedingten ſteileren Dächer auf den Halbtonnen keine Auflage mehr erhalten konnten. Aber auch im ſüdlichen Frankreich kommen ſolche Beiſpiele vor, wo die Strebewand höher geführt iſt als das Halbtonnengewölbe, wie in St. Sernin zu Toulouſe, ein Bau, welcher gleichalterig iſt mit Notre-Dame du Port zu Clermont-Ferrand (Fig. 17). Auch hier ſehen wir die auf den Gurtbögen der Galerien ruhenden Strebewände, welche ſowohl die Dachplatten tragen als auch den Schub der Gurtbögen des Mittelſchiffes aufnehmen, während dem Schub dieſer Gurtbögen der Galerie durch Strebepfeiler begegnet wird, welche auf den Pfeilervorlagen des äußeren Umganges ruhen. Dieſe Strebewände, jedem Gurtbogen des Mittelſchiffes entgegengeſtellt, verſteifen die Oberwand dergeſtalt, daß dieſelben vollkommen ſtabil ſind, um dem Schub des Tonnengewölbes zu widerſtehen, und es bedurfte der Halbtonnen hier gewiß nicht, um die Oberwände zu ſtützen. Das

Digitized by Google

Strebesyſtem iſt hier ſo klar entwickelt, in der Axe der Gurtbogen vom Mittelſchiff ſich fortſetzend bis zu den äußerſten Umgängen, daß jeder Gedanke, als habe das Halbtonnengewölbe die Funktion eines fortgeſetzten Strebebogens, vollſtändig ausgeſchloſſen erſcheint. Das Halbtonnengewölbe iſt hier, wie überall, als bequeme Überdeckung von ſchmalen Räumen gewählt, was noch beſonders daraus erhellt, daß es auch über den Galerien des Querſchiffes angewendet iſt (Fig. 18), wo es ſich gegen eine Giebelwand lehnt, wo alſo gar kein Gewölbeſchub vorhanden iſt. Es iſt hier, wie an allen ähnlichen Bauten, klar erſichtlich, daß wir bereits in dem Gurtbogen über der Galerie in Verbindung mit der darauf ruhenden Strebewand den Strebebogen haben, bei dem es gänzlich irrelevant iſt, ob der Bogen ein Halbkreis oder ein Bogenſegment iſt, wie es in der weiteren Entwickelung ſich zeigt. Dieſe Art des Strebebogens wirkt noch in Verbindung mit dem Halbtonnengewölbe ungünſtig, weil die Mauerfläche zwiſchen dem Halbkreisbogen und dem Halbtonnengewölbe eine unſchöne Form erhält. Der nächſte Schritt weiter war nun, ſtatt des Halbkreisbogens einen Segmentbogen zu wählen, welcher konzentriſch war mit dem Halbtonnengewölbe, wodurch derſelbe harmoniſche Anblick erzielt wurde, wie ihn das Volltonnengewölbe des Mittelſchiffes mit den dazugehörigen Gurtbögen gewährt. Dieſer weitere Fortſchritt zeigt ſich in St. Etienne in Caen, ebenfalls einem Bau, welcher dem Ende des 11. Jahrh. angehört (Fig. 20). Hier zeigt ſich, wie das Halbtonnengewölbe abſolut nicht die Funktion eines Strebegewölbes haben kann, ſondern wie die auf dem Segmentbogen aufgeführte Wand den durch das Kreuzgewölbe bedrohten Punkt der Oberwand des Mittelſchiffes ſichert, und dieſe Wand in Verbindung mit dem ſie tragenden Bogen iſt der Strebebogen, welcher im Weſentlichen in ſich nur noch eine Wandlung erfährt. Dieſe Vollendung des Strebebogens iſt der aus Bogen und Übermauerung zu einem Ganzen vereinigte Bogen des 13. Jahrhunderts, welcher dann ausſchließlich über den Dächern der Seitenſchiffe, losgelöſt von der Dachkonſtruktion derſelben, am Äußeren der Gebäude ſich zeigt. Bis dahin verrät ſich immer noch das Beſtreben, den Strebebogen als Auflager für die Dachplatten zu benutzen; ja ſelbſt da hält man in einzelnen Fällen noch daran feſt, wenn der Angriffspunkt der Mittelſchiffgewölbe bedeutend höher liegt, als der Punkt, den die Pultdächer der Fenſter in den Oberwänden wegen erreichen dürfen, wie in Limburg a. d. Lahn (Fig. 21). Hier ordnet man zwei Bögen übereinander an, den oberen als Strebebogen, den unteren als Träger der Dachkonſtruktion der Seitenſchiffe. Dieſe Strebebögen ſind aber immer noch aufzufaſſen als Wände oder Pfeiler mit horizontaler Schichtung von einem Bogen über die Seitenſchiffe fortgetragen.

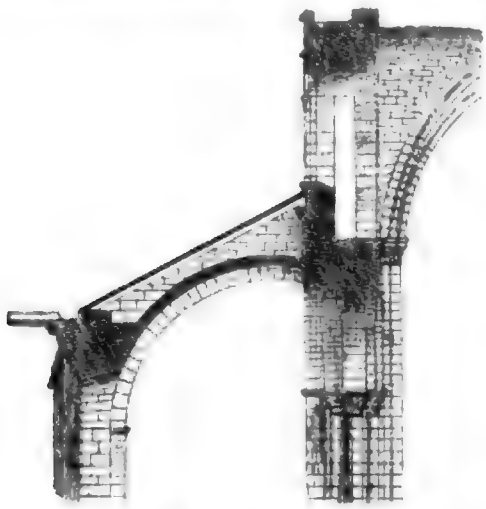


Fig. 20. St. Etienne zu Caen.

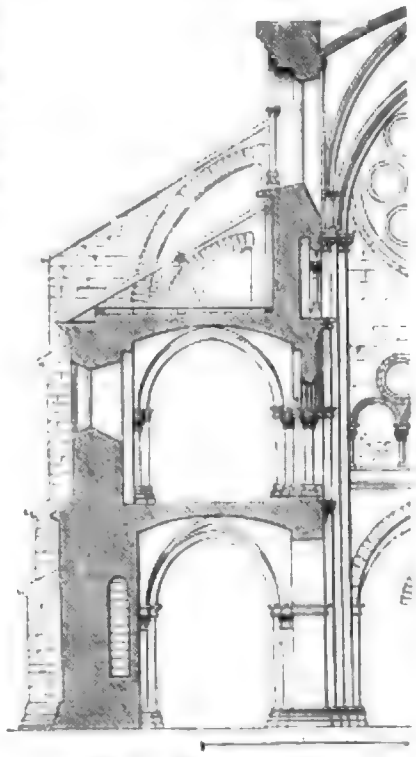


Fig. 21. Limburg a. d. Lahn.

Digitized by Google

Dieſen Charakter behält der Strebebogen auch noch bei in dem früheſten Beiſpiel, in dem derſelbe in Frankreich ſich frei fortſchwingt über die Dächer der Nebenſchiffe, in St. Remy zu Reims. Hier iſt die Entwickelung des Strebebogens an einem Wendepunkt angelangt, hier ſind immer noch zwei integrirende Teile eines Ganzen, der Bogen als Träger und die Aufmauerung als Strebe. Dieſe Sondereigenſchaft beider Teile darf nicht überſehen werden. Der Bogen iſt hier noch nicht identiſch mit der Strebe. Der Bogen ohne die Übermauerung würde ſich nur im labilen Gleichgewicht befinden und von genügendem Gewölbedruck zerſtört werden. Erſt durch die Übermauerung erlangt derſelbe das ſtabile Gleichgewicht, und das Ganze iſt im Prinzip nichts weiter als die untermauerten Strebewände von St. Sernin in Toulouſe (Fig. 19) und anderen. Jetzt aber tritt eine Wandlung ein, welche aus nachfolgender Darſtellung auch ohne mathematiſchen Nachweis ſofort erſichtlich iſt. Bislang hatte der Gewölbeſchub, Kraft P in Fig. 23 A, unter einem ſtumpfen Winkel auf die Schichten der Strebe gewirkt, und es iſt erſichtlich, daß die Kraft P dieſe Schichten in Fig. A leichter auseinanderzuſchieben vermag als in Fig. B, wo die Kraft P normal auf die Schichten wirkt. Dieſe Anordnung ermöglicht es nun, die beiden Teile, Strebe und tragenden Bogen, zu einem Ganzen zu vereinigen, indem der Punkt, wo Bogenoberkante und Strebeoberkante am nächſten zuſammenrücken, aus einem gemeinſchaftlichen Werkſtücke gefertigt wird. So iſt es bereits geſchehen bei der Kathedrale von Reims, und es findet dieſer ſtruktive Gedanke in St. Urbain in Troyes ſeinen vollendetſten Ausdruck. Hier ſind nicht mehr Bogen und Strebe getrennte Körper mit verſchiedener Funktion, hier greifen die Werkſtücke beider in einander und verſchmelzen beide zu einem Ganzen, dem Strebebogen.

Fig. 22. Chor von St. Remy zu Reims.

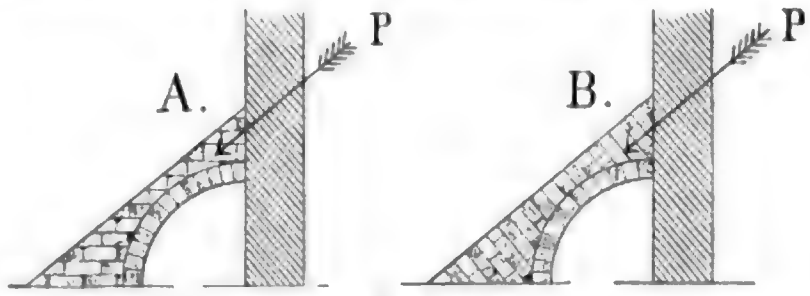


Fig. 23.

Wenn ſonach das Halbtonnengewölbe nicht mehr als Vorſtufe zum Strebebogen aufgefaßt werden kann, ſo hat ſich außer dieſem negativen Reſultat aus der vorangegangenen Unterſuchung auch das Poſitive ergeben, daß nicht erſt die ſpätmittelalterliche Baukunſt das Prinzip vom Einzeldruck der Gewölbe und der Einzelſtütze der Streben klar erkannt hat, ſondern daß dasſelbe bereits mit Bewußtſein angewendet iſt im 4. Jahrhundert in Sta. Maria Maggiore in Nocera und noch klarer durchgeführt erſcheint an Bauten des 11. Jahrhunderts im ſüdlichen Frankreich. Die ſpätmittelalterliche Baukunſt, welche wir die Gotik nennen, hat nicht das Verdienſt, das Prinzip des Strebeſyſtems erfunden zu haben, ſondern dasjenige, die integrirenden Teile des Strebeſyſtems und beſonders deſſen wichtigſten Teil, den Strebebogen, ſeinem Zwecke entſprechend in der vollkommenſten Weiſe nutzbar gemacht zu haben.

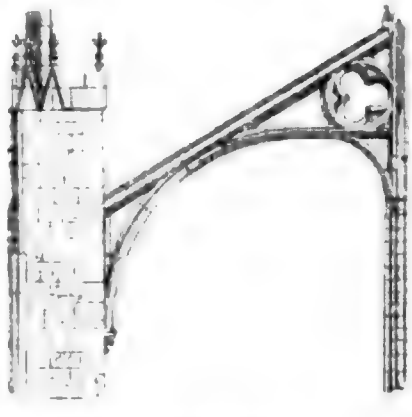


Fig. 24. St. Urbain in Troyes.

Digitized by Google

Ein unerkanntes Selbſtbildnis Dürers.

Von G. Wuſtmann.

Mit Abbildung.

Im Jahre 1501 gab Conrad Celtes in Nürnberg zum erſtenmale die lateiniſchen Dichtungen (Comoediae und Historiae) der Roswitha heraus, im Jahre darauf, 1502, ebenfalls in Nürnberg, ſeine eigenen Quatuor libri amorum mit einem Anhange verſchiedener anderen Schriften. Beide Bücher ſind mit Holzſchnitten verſehen, die Dichtungen der Roswitha mit acht, das andere Buch mit elf Holzſchnitten. Die Roswitha wurde von Celtes dem ſächſiſchen Kurfürſten Friedrich dem Weiſen gewidmet. Daher zeigt hier der erſte Holzſchnitt, wie Celtes dem Kurfürſten ſein Buch übergiebt, der zweite ſtellt ähnlich dar, wie Roswitha ſelbſt Kaiſer Otto (dem Zweiten?) ihr Buch bringt, die ſechs anderen — eigentlich nur fünf, denn der vierte von den ſechs iſt zweimal hintereinander verwendet — ſind Illuſtrationen zu den ſechs Comoediae. (Eine davon, eben die doppelt verwendete, unzweifelhaft die anmutigſte, iſt neuerdings in Könneckes Atlas zur deutſchen Litteraturgeſchichte, S. 14 getreu wiedergegeben worden.) Die Quatuor libri amorum ſind dem Kaiſer Maximilian gewidmet. Hier zeigt der zweite Holzſchnitt, auf der Rückſeite des Titelholzſchnittes, wie Celtes dem Kaiſer ſein Buch überbringt; der dritte iſt eine Allegorie der Philoſophie, der vierte ein figurenreiches mythologiſch-allegoriſches Bildergemenge; dann folgen vier halb landſchaftliche, halb kartographiſche Darſtellungen der vier Weltgegenden (die Schauplätze der Amores), darauf ein Blatt, das auf der einen Seite die drei Wappenſchilder Nürnbergs, auf der anderen eine Abbildung Nürnbergs zeigt (zu der angehängten Beſchreibung der Stadt Nürnberg gehörig), dann eine Darſtellung des heiligen Sebald (zu dem Hymnus in vitam Sancti Sebaldi gehörig), endlich als Zugabe am Schluſſe des Buches die Verfolgung und Verwandlung der Daphne. Von den meiſten dieſer Blätter ſteht es feſt, daß ſie nach den eigenen Vorſchriften des Celtes gezeichnet ſind.

Die Holzſchnitte beider Bücher ſind von jeher teils Dürer, teils Wolgemut zugeſchrieben worden, dem erſteren mit ziemlicher Sicherheit, dem letzteren weniger ſicher. Über die Frage aber, wie ſie an beide Künſtler zu verteilen ſeien, gehen die Meinungen auseinander. Mit Dürers Monogramm bezeichnet iſt wenigſtens ein Blatt: die Philoſophie. Heller (Das Leben und die Werke Albrecht Dürers 2, Nr. 2063—2068. 2088. 2089. 2092) ſtellt trotzdem ſämtliche Blätter unter die „zweifelhaften“. Paſſavant (Le Peintre-Graveur 3, S. 165. 196, 208, 210) teilt nur die beiden erſten Bilder der Quatuor libri amorum Dürer zu, alle anderen ſpricht er ihm ab. Retberg (Dürers Kupferſtiche und Holzſchnitte 47—49) nimmt außer der Philoſophie auch die beiden Darſtellungen: Roswitha vor Kaiſer Otto und Celtes vor Kaiſer Max für Dürer in Anſpruch. Thauſing (Dürer, 2. Aufl. 2, S. 276 ff.) iſt der Anſicht, daß in der Roswitha „gar nichts von Dürers Hand ſtammt“; dagegen hält er in dem anderen Buche außer der Philoſophie auch Celtes vor Kaiſer Max und die Verfolgung der Daphne für Düreriſch; die Abbildung der Stadt Nürnberg und den Sebaldus ſpricht er Wolgemut zu; betreffs aller übrigen, meint er, laſſe ſich „die Urheberſchaft Dürers leichter

Digitized by Google

behaupten als nachweiſen"; alle „äußeren und inneren Gründe ſprächen noch zumeiſt für Michel Wolgemut". Muther endlich (Die deutſche Bücherilluſtration der Gotik und Früh-

Conrad Celtes überreicht Friedrich dem Weiſen ſeine Ausgabe der Roswitha.
Holzſchnitt nach einer Zeichnung von Albrecht Dürer.

renaiſſance 1, S. 63, 110) wiederholt in der Hauptſache das von Thauſing Geſagte, nur daß er aus dem Kaiſer Otto einen — Kaiſer Karl macht.

Digitized by Google

Ich glaube, daß ſich die Frage doch ihrer Entſcheidung etwas näher führen läßt, und zwar durch die richtige Erklärung des Titelholzſchnittes zur Roswitha: Celtes vor Kurfürſt Friedrich.

Der Übergabe des Buches wohnen „drei Männer“ bei, wie Heller, trois autres personnages, wie Paſſavant, „ein Jüngling, ein Mann und ein Greis“, wie Muther ſagt. Was thun ſie denn dabei? Zu wem gehören ſie? Zum Kurfürſten oder zu Celtes? Sie „ſtehen links und ſehen zu“, ſagt Muther. Wie kann man ſich mit einer ſolchen Betrachtung und Erklärung begnügen!

Das Seitenſtück, Roswitha vor Kaiſer Otto, zeigt deutlich, zu wem die Nebenfiguren gehören. Dort ſteht hinter den beiden Hauptfiguren als dritte noch die Äbtiſſin von Gandersheim; ſie iſt alſo mitgekommen, um der Überreichung des Buches beizuwohnen. Ganz in derſelben Weiſe bilden hier die drei Männer im Hintergrunde die Begleitung des Celtes; zum Kurfürſten gehören ſie nicht. Wer ſind ſie aber dann? Sie müſſen doch zu dem Buche und zur Herſtellung desſelben in irgend einer Beziehung ſtehen.

Die Opera Roswithae ebenſo wie die Quatuor libri amorum wurden gedruckt auf Koſten der von Celtes im Jahre 1491 geſtifteten Rheiniſchen Sodalität, der erſten deutſchen Gelehrtengeſellſchaft. Impressum Norunbergae sub Priuilegio Sodalitatis Celticae a Senatu Rhomani Imperii impetrato heißt es in der Schlußſchrift der Roswitha, und ähnlich in dem anderen Buche. So ſind es alſo wohl Mitglieder dieſer Geſellſchaft, die ſich zur Überreichung des Buches mit eingefunden haben? Es liegt wirklich nahe, an ſolche zu denken. Indeſſen ſind dieſe ſchon in anderer Weiſe in dem Buche vertreten: ſie haben auf den beiden Seiten, die der Widmung folgen, eine Anzahl lateiniſcher Lobepigramme auf Roswitha geſpendet, Pirkheimer ſogar ein — leider ſprachlich und proſodiſch fehlerhaftes und falſch accentuirtes — griechiſches Epigramm:

Εἰ Σαπφὼ δεκάτη μουσάων ἐστὶν ἀοιδῶν
Ῥόσβιθ' ἑνδεκάτη μοῦσα χαταγράφεται

(Wenn Sappho die zehnte der ſingenden Muſen iſt, wird Roswitha als elfte Muſe aufgezeichnet). Nun, wer ſind ſie denn dann, wenn ſie nicht Mitglieder der Sodalität ſind? Man ſehe ihnen doch nur ins Geſicht — iſt es wirklich nötig, noch zu ſagen, wer hier dargeſtellt iſt?

Links ſteht, das italieniſche Mäntelchen zierlich um die Schultern geworfen, die Kappe auf dem Kopfe, eine Gerte in der Hand, der junge Dürer; rechts, in faltenreicher Schaube, die Netzhaube auf dem Kopfe, die Kappe in der Hand, der alte Michel Wolgemut; und der in der Mitte beſcheiden im Hintergrunde ſteht, die Kappe auf dem Kopfe, im ſchlichten ſchwarzen Kleide — ja, das kann nur der Drucker des Buches ſein. Es iſt unfaßbar, daß keiner von denen, die das Bild bisher vor Augen gehabt haben, dies geſehen hat!

Dürer iſt bartlos, Wolgemut bärtig — dies ſcheint auf den erſten Blick einige Schwierigkeit zu machen. Nicht nur auf dem Selbſtbildnis in Madrid vom Jahre 1498 iſt der Kopf Dürers ſchon „von leichten Bärten eingeſäumt“ (Thauſing 1, S. 186), ſondern ſelbſt auf dem der Felix'ſchen Sammlung in Leipzig vom Jahre 1493 ſprießt ihm ſchon „ein leichter Flaum um Kinn und Lippen“ (ebdaſ., S. 132). Wie könnte da der Bart im Jahre 1501 ganz fehlen? Darauf iſt zu erwiedern, daß die Zeichnungen zur Roswitha ſicherlich nicht erſt 1501 entſtanden ſind, ſondern ſchon aus den neunziger Jahren ſtammen. Die Vorbereitungen zur Herausgabe der Roswitha reichen weit zurück; ſchon 1495 wurden mit dem Drucker Amerbach in Baſel Unterhandlungen wegen des Druckes gepflogen, die ſich dann wieder zerſchlagen haben müſſen (O. Haſe, Die Koberger, S. 421), und es iſt ſehr gut möglich, daß, als Dürer — denn wer ſonſt als er ſoll nun dies Blatt gezeichnet haben? — den Auftrag zu dem Widmungsbilde erhielt, er nur einen leichten Bartanflug hatte, deſſen Andeutung auf einem groben Holzſchnitte niemand ſuchen wird.

Schwerer iſt das Bedenken bei Wolgemut. Die bekannte ſchöne Zeichnung in der Albertina (abgebildet bei Thauſing 1, S. 93) ſoll nach Thauſing etwa aus dem Jahre 1516 ſtammen, alſo den Meiſter in einem Alter von 82 Jahren zeigen; geboren war er angeblich

Digitized by Google

1434. Auf dieſer Zeichnung erſcheint er gänzlich bartlos. Nun iſt es nicht recht wahrſcheinlich, daß ein Mann, der ſich mit 60 oder 65 Jahren den Bart ſtehen ließ, im höheren Alter wieder zum Schermeſſer gegriffen haben ſollte; viel häufiger kommt wohl das umgekehrte vor: die zunehmende Bequemlichkeit des Alters giebt dem Schermeſſer den Abſchied. Indes unmöglich iſt doch auch das andere nicht, und dann: wer ſagt uns denn, daß die Zeichnung in der Albertina wirklich erſt 1516 entſtanden ſei? Da der Alte „trotz ſeiner 82 Jahre nichts von greiſenhafter Schwäche zeigt" (Thauſing), liegt es da nicht viel näher zu ſagen: weil das Bild noch nichts von greiſenhafter Schwäche zeigt, ſo muß es früher, in den neunziger Jahren und vor der Zeichnung zur Roswitha, entſtanden ſein? Die welke Haut am Halſe deutet freilich auf hohes Alter, die prächtigen hellen Augen aber wieder nicht. Jedenfalls iſt die Ähnlichkeit des Kopfes auf dem Holzſchnitte mit dem in der Zeichnung ſo ſchlagend — man vergleiche die hohe Stirn, die ſpitze, etwas hängende Naſe, die mageren, hohlen Wangen, — daß die Bartfrage uns nicht zu beirren braucht.

So bliebe noch die dritte Geſtalt, der Drucker des Buches, zu beſtimmen. Die beiden Veröffentlichungen des Conrad Celtes aus den Jahren 1501 und 1502 tragen am Schluſſe eine Art von Druckerzeichen, das ſonſt nirgends nachweisbar iſt: in einem Rahmen ſteht auf drei Steinen ein Wetterfähnchen, zu beiden Seiten desſelben ſtehen die Buchſtaben A P; in der Roswitha iſt das Fähnchen nach links, in den Quatuor libri amorum nach rechts gewendet, dort iſt die Zeichnung ſchwarz auf weißem, hier weiß auf ſchwarzem Grunde.

Dieſes Zeichen iſt lange ein Rätſel geweſen; man ſuchte unter den Buchſtaben A P einen Nürnberger Drucker und fand keinen. Thauſing gab (2, S. 287) endlich die richtige Erklärung: die beiden Buchſtaben bedeuten Augusta Praetoria, den Namen einer auf der Peutingerſchen Tafel vorkommenden römiſchen Kolonie, den Celtes kühn mit Nürnberg in Zuſammenhang gebracht hatte; die Widmung der Roswitha an den Kurfürſten Friedrich iſt datirt: ex Norinberga Augusta pretoria. Die drei Steine mit dem Wetterfähnchen ſollen wohl die Burg von Nürnberg andeuten.

Der Drucker kann alſo jeder beliebige um 1500 in Nürnberg thätig geweſene ſein. Da liegt es nun am nächſten, an Anton Koberger zu denken. Koberger war um 1445 geboren, war alſo gegen Ende des Jahrhunderts ein angehender Sechziger, was gut zu dem Kopfe im Holzſchnitte paſſen würde. Wie nahe er Wolgemut und Dürer ſtand, iſt bekannt. Die Klage des trefflichen Biographen der Koberger (O. Haſe, a. a. O., S. 30), daß „die äußeren Züge des Königs der Buchhändler ſein großer Patenſohn Albrecht Dürer der Nachwelt leider nicht überliefert" habe, würde damit beſchwichtigt ſein. Leider iſt es mir mit den in Leipzig zu Gebote ſtehenden Mitteln nicht möglich, dieſe Frage endgiltig zu entſcheiden. Die Opera Roswithae wie die Quatuor libri amorum ſind mit lateiniſcher Schrift (Antiqua) gedruckt, und zwar beide mit derſelben Type. Nun hat ſich Anton Koberger der lateiniſchen Schrift ſehr ſelten bedient; bis weit in das ſechzehnte Jahrhundert hinein hat er auch Werke in lateiniſcher Sprache faſt immer mit deutſcher Schrift (Fraktur) gedruckt. Die lateiniſche Type aber, die er z. B. im Cicero und im Juvenal von 1497 verwendet, iſt der in der Roswitha wohl ſehr ähnlich, aber doch nicht dieſelbe. Griechiſche Buchſtaben ſollen ſich in Kobergerſchen Drucken nirgends vorfinden (Haſe a. a. O., S. 78). Dazu würde es ſtimmen, daß das oben erwähnte griechiſche Epigramm Pirkheimers in der Roswitha in Holz geſchnitten iſt. In den Quatuor libri amorum aber kommen zahlreiche griechiſche Wörter vor, die nicht in Holz geſchnitten, ſondern aus einzelnen Buchſtaben zuſammengeſetzt ſind, wie namentlich das für Leſer, die etwa des Griechiſchen noch unkundig wären, am Ende des Buches beigefügte griechiſche Alphabet zeigt. Unſicher bleibt es alſo, ob Koberger die beiden Bücher des Celtes gedruckt hat. Bis aber durch weitere Schriftvergleichungen, zu denen es namentlich in Nürnberg und München nicht an Material fehlen wird, der Drucker feſtgeſtellt iſt, möchte ich den Alten im Barte doch für Anton Koberger halten, und annehmen, daß er ſich dann in dieſen beiden Büchern einer ſonſt bei ihm nicht weiter nachgewieſenen Schrift bedient habe.

Auf jeden Fall ſchließt die vorſtehende Darlegung ein nicht unwichtiges Ergebnis ein: die acht Zeichnungen zur Roswitha ſind unzweifelhaft das Werk Dürers und Wolgemuts, und zwar verteilen ſie ſich, wie nun jedes Kind ſehen kann, ſo unter ſie, daß von Wolgemut die 6 (5) Illuſtrationen zu den Comoediae, von Dürer die beiden Widmungsbilder ſind. Die letzteren ſtimmen auch ſo ſehr mit der ähnlichen Darſtellung: Celtes vor Kaiſer Max überein, daß man ſich vergebens nach dem „guten Grunde" fragt, aus welchem Paſſavant und Thauſing dieſe drei Blätter auseinanderhalten wollten. Von beſonderer Wichtigkeit iſt es, daß man die Illuſtrationen zu den Comoediae nun beſtimmt für Wolgemut in Anſpruch nehmen kann; von dieſer ſicheren Grundlage aus wird ſich wohl auch weiteres feſtſtellen laſſen.

Conrad Celtes ſoll ein „eitler Pedant" geweſen ſein. Daß er aber auf dem Widmungsbilde zur Roswitha die drei wackeren Meiſter, die für ein ſauberes und ſchönes Äußere ſeiner Ausgabe geſorgt hatten, an der Ehre teilnehmen läßt, das Buch dem kunſtſinnigen Kurfürſten zu überreichen[1]), iſt doch ſehr liebenswürdig von ihm, und wenn man annehmen dürfte, daß er auch zu dieſem Bilde den Gedanken geliefert habe, wie zu den Illuſtrationen in den Quatuor libri amorum, ſo könnte uns das mit jenen beſchränkten, unkünſtleriſchen Entwürfen beinahe ausſöhnen.

1) Musicam et picturam et eas, quas Graeci et Latini in admiratione et maximo cultu habuere, earumque artium egregios magistros tuis donis et muneribus donas et accumulas — rühmt Celtes in der Widmung.

Digitized by Google

22. Jahrgang. Heft 7.

Hierzu Kunstchronik Nr. 27. Ausgegeben am 14. April 1887.

Zeitschrift

für

Bildende Kunst

Herausgegeben von

Prof. Dr. Carl von Lützow.

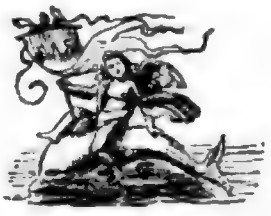
Nebst

Kunstgewerbeblatt

Herausgegeben von

Arthur Pabst.

Mit dem Beiblatt: Kunstchronik.



Preis fürs ganze Jahr 28 Mark.

Einzelpreis dieses Heftes 3 Mark.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Berlin: W. H. Kühl, Jägerstraße 73.

1887.

Zeitschrift für bildende Kunst. Siebentes Heft.

Inhalt.

Zur Säkularfeier der Geburt Donatello's. Von Hans Semper. S. 197. — Die Ausmalung des Chores von St. Martin zu Freiburg. Von Frdr. Schneider. S. 208. — Raffaels Federzeichnungen zur Grablegung. Von W. Koopmann. S. 212. — Bücherschau: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. V. Bd. u. VI. Bd. 1. Hälfte. Besprochen von Anton Springer. S. 222.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Der Evangelist Johannes, von Donatello.*) S. 197. — Der Kopf des hl. Georg, von demselben, Holzschn. S. 199. — Büste des Niccolò da Uzzano.*) S. 200. — Knabenbüste in der Kirche der Banchettoni in Florenz.*) S. 201. — Musizirende Engelkinder. Marmorrelief im Bargello, von Donatello. S. 203. — David. Bronzestatue im Bargello, von Donatello. Holzschnitt. S. 204. — Standbild des Gattamelata, von demselben. Holzschnitt. S. 205. — St. Martin, Christus mit Engeln, Musizirender Engel. Wandbilder von Fr. Geiges in der Kirche St. Martin in Freiburg. S. 208, 209, 211. — Federzeichnungen von Raffael: Pietà der Sammlung zu Oxford. S. 213. — Grablegung, im Britischen Museum. S. 216. — Grablegung, in der Sammlung der Uffizien. S. 217. — Mädchenkopf, ebenda. S. 219. — Charitas, in der Albertina. S. 220. — †Quellnymphe, aus Albrecht Dürers Kunstbuche. Heliographie aus dem Jahrbuche des Allerhöchsten Kaiserhauses. Zu S. 222.

*) Diese Abbildungen von Werken Donatello's sind dem Werke von E. Müntz, Donatello (Paris, Rouam) entlehnt.

Kunstgewerbeblatt. Siebentes Heft.

Inhalt.

Arbeiten des Anton Eisenhoit für hessische Landgrafen. Von C. A. v. Drach. S. 123. — Sächsische Zinnmarken. Von K. Berling. S. 133. — Bemalte Jamunder Bauernstühle. Von F. Iwan. S. 137. — Bücherschau: Meisterwerke schwäbischer Kunst aus der kunsthistorischen Abteilung der schwäbischen Kreisausstellung in Augsburg. S. 139. — Kleine Mitteilungen. S. 142. — Zeitschriften. S. 142. — Kunstanzeiger.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

†Ofenkachel mit der Allegorie der Erde, modellirt von A. Eisenhoit (?). In der Sammlung des hessischen Geschichtsvereins. Holzschnitt von E. Helm. Zu S. 123. — Aufnäharbeit, Spanien, 16. Jahrh. (Kopfleiste.) S. 123. — Medaille des Landgrafen Wilhelm IV. Holzschnitt. S. 126. — Skizze zu einem Titelblatt von Anton Eisenhoit. S. 129. — Drei Ofenkacheln, Feuer, Luft und Wasser darstellend, wahrscheinlich von A. Eisenhoit. S. 130. 131. — Zwei Bauernstühle aus Jamund. S. 137. 138. — Reliefigur eines Engels, in Kupfer getrieben und vergoldet. Augsburg 1798. Nach einer Zeichnung von H. E. von Berlepsch. S. 139. — Schwäbischer Schrank von 1565 mit eingelegter Arbeit. Ebenso. S. 140. — Goldene Rose, von Papst Nicolaus V. an Herzog Albrecht von Bayern geschenkt. Ebenso. S. 141. — †Blatt 13 und 14 aus dem Augsburger Modelbuch von 1534. (Vgl. S. 49.)

Berichtigung.

Auf der dem 6. Heft der Zeitschrift beigegebenen Radirung von M. Fleischer nach dem Pastellbilde

Beatrice von Piglhein

befindet sich irrtümlich die Angabe: Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Nach einer Mitteilung des Herrn Adolf Ackermann in München steht diesem das volle Verlagsrecht zu. Der Irrtum wurde dadurch veranlaßt, daß der Radirer die Platte ohne jeden Vorbehalt angeboten hatte. Meine Ankündigung, daß die Radirung auch einzeln à 2 Mark zu haben sei, ziehe ich hiermit zurück.

Leipzig, im April 1887. **E. A. Seemann.**

Soeben erschien im Verlage von **E. A. Seemann** in Leipzig:

Kunsthistorische Bilderbogen. Handausgabe.

3. Abteilung. Neuzeit I.

47 Tafeln mit Holzschnitten. Preis M. 3.—; geb. M. 4.—.

Der dritte Teil dieser neuen Bearbeitung des bekannten Bilderwerkes bietet eine trefflich geordnete Übersicht über die kunstgeschichtlich wichtigsten Denkmäler der italienischen Renaissance. Die ersten fünf Tafeln gewähren einen Überblick über die Entwickelung des Kirchenbaues von Brunellesco bis auf Bernini; die nächsten vier Tafeln führen den Palastbau während des gleichen Zeitraumes vor Augen. Weiter folgen fünf Tafeln, welche die Renaissance nach der dekorativen Seite hin veranschaulichen und auch dem Kunstgewerbe die nötige Berücksichtigung schenken. Die Geschichte der italienischen Plastik, beginnend mit den Vorläufern der Pisani, wird mit 14 Tafeln in reichlicher Weise illustrirt, ebenso die Geschichte der Malerei von Giotto bis auf Paolo Veronese mit 19 Tafeln. Die Zahl der einzelnen Abbildungen des dritten Teiles beläuft sich auf 285, unter denen sich manche neue Holzschnitte befinden, die für mangelhafte Darstellungen des ursprünglichen Werkes willkommenen Ersatz gewähren. Der vierte und letzte Teil der Handausgabe wird mindestens den gleichen Umfang haben und noch im Laufe des Sommers zur Ausgabe gelangen.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Zur Säkularfeier
der
Geburt Donatello's.

Von Hans Semper.

Mit Illuſtrationen.

Fig. 1. Der Evangeliſt Johannes im Dom zu Florenz.
(Aus Müntz, Donatello. Paris, Rouam.)

Durch unzählige, oft kaum bemerkbare Fäden hängt das Neue mit dem Alten zuſammen und bringt Gedanken zu blühender Entfaltung, welche im Vergangenem wurzelten und im Verborgenen geheimnisvoll keimten. Alles Neue im Laufe der Zeiten, ſo gegenſätzlich und umwälzend es auch auftreten mag, erſcheint dem hiſtoriſch geſchärften Blicke als das notwendige Ergebnis eines älteren Zuſtandes, verhält ſich wie Erfüllung zur Hoffnung. Aber trotz dieſer Logik der Thatſachen, welche aller Entwicklung zu Grunde liegt, gewahren wir beim Anbruch jeder neuen Kunſt-Ära, wie der Ideengehalt einer ganzen Epoche verdichtet gleichſam und in ſeinen Zielen verklärt hervorbricht in dem Wollen und Wirken einzelner von der Natur bevorzugter Perſönlichkeiten. In ihnen wird das unklare Drängen nach dem Neuen, das die Zeit bewegt, bewußtes Streben und gelangt durch ſie zur vollen Offenbarung.

Ein epochemachender Genius dieſer Art war der Florentiner Bildhauer Donato di Niccolò di Betto Bardi oder, wie er uns geläufiger iſt, Donatello. Seine Vaterſtadt rüſtet ſich zur fünfhundertjährigen Gedenkfeier ſeiner Geburt, und ſo möge unſer Überblick über ſeine Wirkſamkeit ein Gruß ſein, den wir hinüberſenden über die Alpen als ein Zeichen unſeres Anteils an dem Jubelfeſte, das die Kunſtfreunde Italiens in der Stadt der Mediceer vereinigt.

Digitized by Google

Den rechten Einblick in das Wesen und in die Bedeutung Donatello's gewährt nicht die ästhetische Betrachtung seiner Werke, welche nach absolutem Maßstab zu messen pflegt; nur dem historisch wägenden Blick ist es vergönnt, zu einer gerechten Würdigung des Meisters durchzudringen. Erst wenn wir den Zustand der italienischen Kunst vor seinem Auftreten betrachten und diesen vergleichen mit demjenigen nach Donatello, erst dann wird uns klar, wieviel gerade dieser Mann zu der Umwälzung beigetragen hat, die wir als Renaissance zu bezeichnen pflegen. Wir gewahren, wie schon vor Donatello's erstem Auftreten in Florenz um 1406 Anläufe genommen worden waren, um den plastischen Stil des 14. Jahrhunderts, der ungeachtet des Vorgangs der Pisani doch im wesentlichen von der Gotik abhängig war, aufzufrischen durch formale wie inhaltliche Neuerungen. So hatte schon Piero di Giovanni, ein Deutscher, an dem ornamentalen Reliefschmuck des zweiten südlichen Domportals in Florenz im figürlichen Detail frischen Natursinn bekundet, während Niccolò di Piero d'Arezzo in dem Studium der Natur noch einen Schritt weiter ging; es ist, als ob er geahnt hätte, welch' gute Lehrmeisterin die Antike für die naturgemäßere Auffassung und richtige Wiedergabe des Realen sein könne. Immerhin muß beachtet werden, daß diese Künstler sich im Grunde darauf beschränkten, ohne rechte Vorstellung von der Bedeutung ihrer Neuerungen, das Programm des neuen Stils gewissermaßen nur anzukündigen, wie groß auch ihre Verdienste um die Förderung des rein Technischen in ihrer Kunst sein mögen. Niccolò d'Arezzo vorzüglich zeigt ein unverkennbares Streben nach charakteristischer Individualisirung der Köpfe, versucht Leben und wahre Empfindung zum Ausdruck zu bringen. Das bezeugt der plastische Schmuck am zweiten nördlichen Domportal, die Verkündigung über einer Nische an Or San Michele, ferner die vier Propheten an der Westseite derselben Kirche und endlich der Evangelist S. Marcus in der Tribuna di S. Zanobi.

An diesen Niccolò d'Arezzo schließt sich nun auch Donatello zunächst an. Unter seiner Leitung führt er seine ersten Figuren für den Giebel des zweiten Nordportals am Florentiner Dom aus, Werke, in denen er sich freilich noch wenig und nur insofern von seinem Lehrmeister unterscheidet, als er ein gewisses pathetisches Element in die Darstellung einführt. Auch die sogenannte Statue des Giannozzo Manetti, welche einst als Prophet Daniel an der Domfassade stand, erinnert in dem gleichsam geschweiften Faltenwurf und in der schwungvollen Bewegung an den altertümlichen Stil des Trecento, während der Porträtkopf der Statue wahrscheinlich erst viel später von Donatello ausgearbeitet wurde. Ähnliches gilt von der Statue des Poggio, welche allerdings durch die spätere Überarbeitung des oberen Teiles sowie des trefflich charakterisirten Kopfes eine seiner besten Porträtstatuen wurde. — An dem Evangelisten Johannes, den Donatello 1409—1415 ausführte und der im Dom zu Florenz seine Stätte fand, ist der Faltenwurf ebenfalls noch wesentlich gotisch stilisirt, obwohl durch ungestüme Bewegung belebt. In dem großartigen Kopf mit stolz beherrschendem Blick spricht sich indes schon ein ganz neuer Geist aus, der Geist einer machtvollen Individualität, das kühne Selbstbewußtsein der Renaissance, das „Terribile", in welchem man nachmals den hauptsächlichsten Charakterzug Michelangelo's sah. (S. d. Abbild. S. 197.) In der That ist Michelangelo's Moses ein Geistesverwandter dieses Johannes.

In einer Marmorstatue des David, welche Donatello gleichzeitig (1416) herstellte, ist im Faltenwurf die altertümliche, in großen Kurven sich bewegende Stilisirung gleichfalls noch nicht ganz überwunden, obwohl die malerisch-natürliche Behandlung sich da-

Digitized by Google

neben im Koſtüm wie in der Anordnung ſchon entſchieden geltend macht. Im Kopf vereinigt ſich jugendlicher Idealismus mit überraſchendem Naturſtudium. Er zeigt die feinen, zugeſpitzten Züge eines florentiniſchen Jünglings, wie ſie die Natur noch heute bildet. Dieſelbe naive, faſt ſchüchterne Auffaſſung der Jugendlichkeit finden wir verkörpert in einer weiblichen Büſte des Nationalmuſeums zu Florenz, in einer ebenſolchen im Palazzo Barberini zu Rom, ſowie in der Büſte des kleinen Johannes in Caſa Martelli, die wir derſelben Zeit zuſchreiben möchten.

Dieſe individuelle Belebung der Köpfe, erzielt durch die bewundernswerte Keckheit der Modellirung, iſt Donatello's wahres Eigentum und die Offenbarung zugleich eines neuen Prinzips in der Auffaſſung der menſchlichen Geſtalt. Die naturfriſche Eigentümlichkeit des Meiſters aber verkündet am beredteſten die Statue des heiligen Georg für Or San Michele. (Fig. 2.) Da iſt nichts mehr von dem ſchematiſchen Idealismus der Trecentiſten, lebensſtark und lebenswarm iſt die edle ſchlanke Jünglingsgeſtalt ſtramm emporgereckt, eine packende Verkörperung des ſiegesfrohen, auf eigene Kraft bauenden chriſtlichen Streiters. Die Reihe dieſer herrlichen Jugendwerke Donatello's, die in ihrer freien Erſcheinung etwas von helleniſchem Geiſte ausatmen, ſchließen noch drei weitere Statuen, welche er bis 1416 für Or San Michele ſchuf, glänzend ab. Marcus und Petrus zeigen freilich noch eine Anlehnung an die gotiſche Tradition, während ſie andererſeits eine abhängige Beziehung zu einem Zeitgenoſſen Donatello's, zu Nanni di Banco, wohl erkennen laſſen. An der dritten, der S. Georgsſtatue, endlich iſt uns die Behandlung des Sockelreliefs beſonders intereſſant; es ſchildert den Kampf des heiligen Ritters mit dem Drachen und zeigt in der Kompoſition eine der erſten ſchüchternen Anwendungen von perſpektiviſchen Verkürzungen in der Reliefplaſtik und in der ganzen Auffaſſung ein den Griechen verwandtes Stilgefühl.

Fig. 2. Kopf des hl. Georg. Florenz, Or San Michele.

In den bisher betrachteten Werken iſt von einer rein äußerlichen Nachahmung antiker Motive keine deutliche Spur wahrzunehmen, ſo daß wir uns ſträuben auf Grund der Erzählung, daß Donatello bereits um 1403 mit Brunellesco in Rom geweilt habe, Schlüſſe auf ſein Studium der Antike zu bauen. Erſt nach dem h. Georg beginnt die ſorgfältige Betrachtung der Antike für ſein ferneres Schaffen einflußreich zu werden und ſich zugleich ſein Blick für die natürliche Erſcheinung der Dinge zu ſchärfen. Aber nicht ſo ſehr die äußere Form als das innere Leben fordert ſein Talent heraus. Das Empfindungsleben, das in ſeinen Schöpfungen ſich widerſpiegelt, iſt von Anbeginn an weit mehr auf das gewaltig Bewegte, Leidenſchaftliche gerichtet als auf die zarteren Re-

Digitized by Google

gungen des Gemüts, wenngleich wir ſehen werden, daß Donatello's Hand für die Verkörperung der letzteren keineswegs ſich ſpröde zeigte. Stets aber ſind ſeine Werke lebendig konzipirt, ſuchen ſie den Beſchauer unmittelbar zu ergreifen, und er iſt nie um Mittel zur Erreichung dieſes vornehmſten Zweckes verlegen geweſen. Wir bemerken, wie ihn dieſes Streben nach lebendiger Wirkung dazu veranlaßte, dem Standort ſeiner Werke Rechnung zu tragen, und wenn die Höhe der Aufſtellung ſanfte Wirkungsmittel beeinträchtigte, griff er zu einer kräftigen, energiſchen, ſelbſt ſkizzenhaften Behandlungsweiſe. Ebenſo ſuchte er durch eine maleriſche Behandlung der Formen, durch das Spiel von Licht und Schatten der durch den entfernten Standpunkt bewirkten Abſchwächung des Eindrucks zu begegnen.

Fig. 3. Terracottabüſte des Niccolo da Uzzano. (Aus Müntz, Donatello. Paris, Rouam.)

Dieſes Beſtreben läßt ſich ſehr deutlich an den Standbildern wahrnehmen, welche er in den Jahren 1416 bis etwa 1425 für den Glockenturm des Domes in Florenz ausführte und die in bedeutender Höhe daſelbſt in Niſchen aufgeſtellt ſind. Er opferte an dieſen Statuen, um der lebendigen Wirkung willen, zum Teil den bibliſchen Charakter der Figuren, indem er ſich von der richtigen Erwägung leiten ließ, daß dieſer in der Höhe wenig zur Geltung kommen würde. Er zog es vor, ſtadtbekannte Perſönlichkeiten, Parteimänner in maleriſch breiter Drapirung und bewegter Stellung, als wollten ſie zu dem Volke ſprechen, vorzuführen, in der Überzeugung, dadurch am eheſten die Blicke der Bürger zu feſſeln. Am weiteſten trieb er die Durchführung dieſes Prinzips an den zuletzt ausgeführten Statuen für den Turm, am ſogenannten Zuccone und am Propheten Jeremias, welche beide in draſtiſcher Charakteriſtik zwei leidenſchaftliche Parteimänner und Gegner Coſimo's de' Medici darſtellen. Den Statuen am Campanile ſchließt ſich, in der wunderbar ſcharfen und lebens-

vollen Charakteristik der Züge die Terracottabüste des Niccolò da Uzzano, eines florentinischen Parteiführers, an, der mit seinem adlerscharfen, gebieterischen Gesichtsausdruck als eine der schönsten Porträtbüsten seit dem Altertum gelten darf. (Fig. 3.)

Der rücksichtslose Realismus, welcher diese Phase seiner Thätigkeit (etwa 1416—1425) kennzeichnet, prägt sich nicht minder scharf als an den Statuen des Campanile, wenn auch in anderer Weise, an einer Reihe von Werken aus, welche für den religiösen Kult bestimmt waren, und die er um die nämliche Zeit ausführte. Hier galt

Fig. 4. Knabenbüste in der Kirche de' Banchettoni in Florenz.
(Aus Müntz, Donatello. Paris, Rouam.)

es freilich, dem religiösen Inhalt der dargestellten heiligen Persönlichkeiten Ausdruck zu verschaffen, und Donatello that es auch in einer besonders populären und ergreifenden Weise, indem er alles Typische und Symbolische vermied und seine Gestalten dem Volke menschlich nahe brachte mit all' dem überzeugenden Ausdruck der seelischen und körperlichen Leiden und Kasteiungen, mit all' der Glut der religiösen Innigkeit und Schwärmerei, welche jenen Persönlichkeiten von der Überlieferung zugeschrieben werden. Dieser Gattung von Kunstwerken gehören an sein aus Holz geschnitzter Christus in S. Maria Novella; seine ebenfalls aus Holz geschnitzte Magdalena im Baptisterium von Florenz; sein schreitender Täufer (von Marmor) im Nationalmuseum; sein stehender Täufer (von Marmor) in der Casa Martelli; sein Profilrelief des jungen Täufers im Nationalmuseum. Welchen Anklang diese Kunstwerke bei den Kirchenbehörden fanden, zeigen die

Digitized by Google

Aufträge, die der Meister zu Anfang der zwanziger Jahre für Herstellung von Statuen des Täufers in Orvieto, Ancona und Siena erhielt.

Indessen fand sein ungeschminkter Naturalismus um dieselbe Zeit auch Gelegenheit, in einer Reihe von Kinderporträtköpfen für den Familienkult die anmutigeren Schöpfungen der Natur in ihrem ganzen Liebreiz ohne Pathos und Sentimentalität darzustellen. Wir weisen auf die lächelnde Knabenbüste in der Kirche de' Vanchettoni zu Florenz (Fig. 4), auf die lachende Büste in der Sammlung des Herrn Miller von Aichholz in Wien, auf andere im Nationalmuseum zu Florenz, in Paris und London hin. Auch die anmutigen, individuell belebten und die mannigfaltigsten Stimmungen ausdrückenden Kinderköpfe in der Pazzikapelle in Florenz gehören hierher. —

Mit dem vierzigsten Lebensjahre beginnt bei Donatello ein neuer Abschnitt in seinem Schaffen; er umfaßt etwa die Zeit von 1425—1432. Michelozzo tritt als Gehilfe in sein Atelier, zunächst um ihm bei der Ausführung der sich mehrenden Aufträge für Bronzegußwerke, in deren Herstellung Donatello nicht sonderlich erfahren war, an die Hand zu gehen. Aber auch bei der Durchführung einer Reihe von umfangreichen Werken dekorativer Art kam ihm Michelozzo's Hilfe wohl zu statten. Und gerade Werke dieser Art wurden von Privaten mehr und mehr begehrt, in ihnen spricht sich recht deutlich der selbstbewußte, ruhmsüchtige Sinn der immer stolzer das Haupt erhebenden Renaissance aus. In dieser Zeit war auch die Architektur für den neuen Stil gewonnen worden, und es liegt nahe, daß man auch an den kleineren dekorativen Werken sich der neuen Formenwelt erfreuen mochte.

So gewiß nun Michelozzo's Teilnahme gerade an diesen dekorativen Werken Donatello's ist, so unbegründet ist die Annahme, Donatello sei in der Architektur ein Schüler des Michelozzo gewesen, der vielmehr erst seit dieser Zeit sich damit zu befassen begann.

Ebensowenig stichhaltig ist die Meinung, Michelozzo habe sogar einen Einfluß auf Donatello's Figurenbehandlung um diese Zeit ausgeübt, während doch die authentischen Skulpturwerke Michelozzo's diesen als einen sehr mittelmäßigen und unselbständigen Darsteller des Figürlichen kennzeichnen. Den Umschwung, den Donatello's Stil in dieser Epoche thatsächlich zeigt, verdankt er nur eignen Studien und den Anregungen, die er aus seinen neuen Aufgaben schöpfte. Nun liegt es nahe, anzunehmen, daß der Durchbruch des Renaissancestils in der Architektur auch eine Steigerung des Studiums der Antike in der figürlichen Plastik zum Gefolge hatte: eine Wahrnehmung, die wir sowohl an den Werken Ghiberti's als auch an denen Donatello's seit etwa 1425 machen können.

Ebenso brachte es teils das gesteigerte Studium der Antike teils das Wesen der dekorativen Skulptur mit sich, daß der rücksichtslose und ausschließliche Realismus, dem Donatello noch kurz vorher gehuldigt hatte, eine klassizirende Mäßigung erfuhr. Dabei schützte jedoch den Künstler sein angeborener realistischer Trieb und sein psychologischer Blick vor jeder Abirrung in eine leere, bloß formale Schönheit und Glätte; vielmehr verband sich sein reger Schönheitssinn mit einer tief innerlichen Erfassung und individualisirenden Schilderung des Seelenlebens. So gelang es ihm, nicht bloß großartige, von tief ernstem Geist erfüllte und in bedeutenden Formen diesen Gehalt offenbarende, sondern auch anmutige und empfindungsvolle Gestalten zu schaffen, welche ethische und religiöse Ideen überaus lebendig verkörpern.

Digitized by Google

Als Beiſpiele dieſer großen ernſten Auffaſſung nennen wir beſonders ſeine zwei Karyatiden am Grabmonument des Kardinals Brancacci in S. Angelo a Nilo zu Neapel (die dritte, links, iſt eine lebloſe Arbeit Michelozzo's), ſeine Figur der Fides vom Grabmal des Humaniſten B. Aragazzi in Montepulciano, welche durch energiſchen Ausdruck der Formengebung ſowie durch das Contraposto in ihrer Bewegung geradezu als Vorgängerin von Michelangelo's David gelten kann; dann eine Reihe von Madonnenreliefs, in denen ſich der Ernſt und die heilige Glut himmliſcher Inbrunſt mit vornehmer Schönheit ergreifend paart.

Eine Gattung mehr anmutvoller, zarter Geſtalten vertreten dagegen die beiden Bronzeſtatuetten der Fides und Spes am Taufbrunnen von Siena; die Relieffiguren

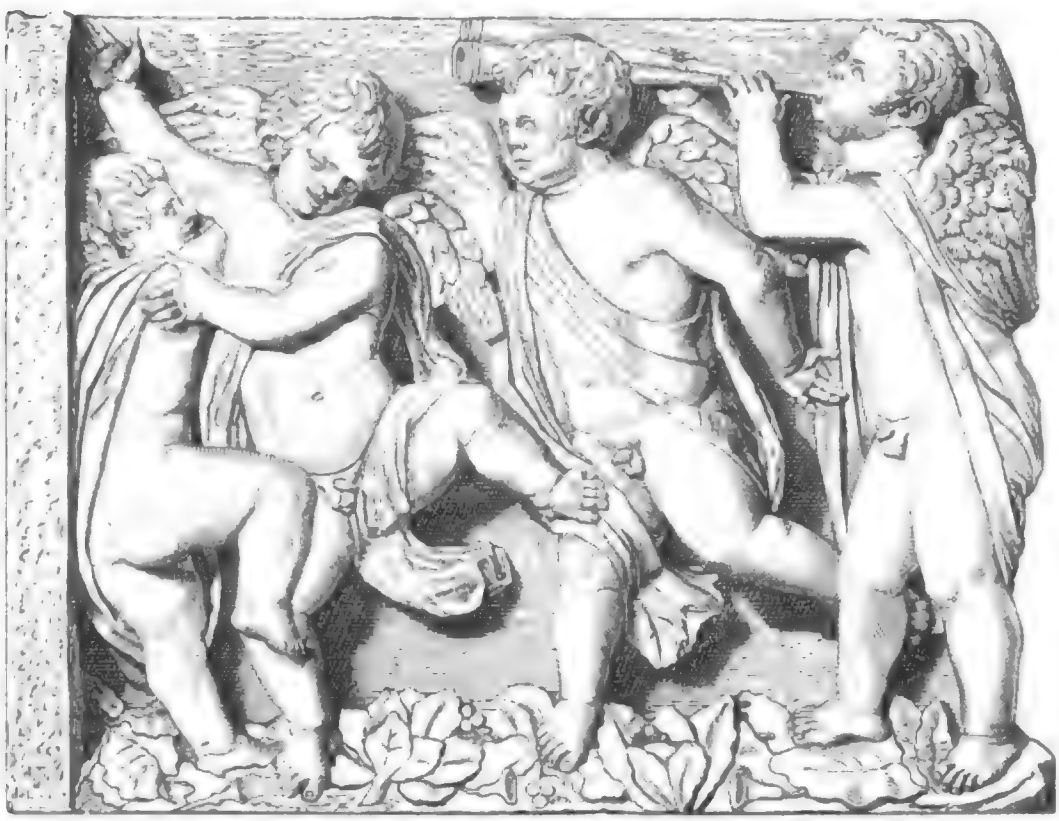


Fig. 5. Muſizirende Engelkinder. Marmorrelief im Muſeo Nazionale zu Florenz.

der Caritas und Spes am Sockel des Monuments Papſt Johanns XXIII. im Baptiſterium zu Florenz ſowie das bisher auch vom Verf. dieſes Aufſatzes der erſten Jugendperiode zugeſchriebene Hochrelief der Verkündigung in S. Croce, welche alle bis auf einzelne Motive untereinander ſehr verwandt ſind und offenbar derſelben Zeit angehören.

Andere Werke Donatello's aus dieſer Zeit, welche religiöſe Gegenſtände bald mehr in hoher, bald mehr in innig zarter Auffaſſungsweiſe darſtellen, ſind: das Relief des toten von Engeln beweinten Chriſtus mit dem wundervollen, geradezu klaſſiſch empfundenen Torſo im Kenſingtonmuſeum zu London; die Schlüſſelübergabe ebenda; ein Relief mit dem kleinen Chriſtus und dem ihn anbetenden Johannes; der durch Schmarſow jüngſt wieder aufgefundene Sakramentsaltar in der Kapelle de' Beneficiati in S. Peter in Rom, den ſchon Vaſari erwähnt; eine unvollendete Marmorſtatue des David mit ſchönem, ſinnendem Haupt in Caſa Martelli, eine Bronzeſtatuette des David bei dem Konſervator Bayersdorfer in München und noch andres mehr.

Digitized by Google

In demſelben Geiſte eines an antiker Schönheit ſichtlich geläuterten, lebensvollen Realismus ſind ferner eine Anzahl Porträtbüſten und Reliefs in Marmor und Terracotta gehalten. In dieſer Hinſicht ſind zu erwähnen: eine ſinnend geneigte Johannesbüſte in der Kirche de' Vanchettoni zu Florenz; ein Mädchenkopf in Profil (wahrſcheinlich aus Caſa Valori) in der Sammlung Vaugham; wohl auch ein Profilrelief der hl. Caecilia bei Lord Elcho, das beſonders hervorragt durch edle Linienführung und zarte Modellirung.

Fig. 6. David. Bronzeſtatue.

Zu den lieblichſten, den wechſelnden Geſchmack der Zeiten überdauernden Erfindungen ſeiner beweglichen Phantaſie gehören aber unſtreitig die in Spiel und Tanz ſich tummelnden Kindergeſtalten, ſei es nun, daß ſie als Fries zum Reigen geordnet ſind wie an der Kanzel von Prato oder in einzelnen Freifiguren wie am Taufbrunnen von Siena und auf dem Tabernakel der Verkündigung in S. Croce auftreten. Die gedrungenen, fleiſchigen Körperformen der Kinder ſowie das in wallendem Schwung um die Beine flatternde oder ſich anſchmiegende Gewand legt die Vermutung nahe, daß der Künſtler mit ähnlichen Schöpfungen ſpätrömiſcher Kunſt vertraut war.

Überhaupt iſt zu bemerken, daß faſt ſämtliche Figuren, welche er in dieſer Periode ſeines Lebens ſchuf, mit langen chitonartigen Gewändern bekleidet ſind, in deren faſt überreichem und oft in ſchweren Falten den Körperformen ſich anſchmiegendem Wurf das Studium nach antiken Skulpturen ſich deutlich kundgiebt, ohne daß er freilich die naive Freiheit und Leichtigkeit ſeiner Vorbilder erreicht hätte.

Während den meiſten dieſer Werke eine mehr gedankenvolle oder innige Empfindung eigen iſt und ſie damit zugleich eine Milderung der vordem faſt übertrieben realiſtiſchen Auffaſſungsweiſe Donatello's aufweiſen, ſo macht ſich dieſe letztere gleichzeitig doch noch in entſchiedener Weiſe geltend. Die leidenſchaftlich dramatiſche Bewegung ganzer Figurengruppen wird von Donatello um dieſelbe Zeit in ſeinem Bronzerelief der tanzenden Salome am Taufbrunnen von Siena in draſtiſcher und höchſt ausdrucksvoller Weiſe gehandhabt und dabei zugleich durch Verwertung der Perſpektive im Architekturhintergrunde wie in den Verkürzungen der Figuren ein ebenſo neues wie fortan dauernd gültiges Prinzip in die Kunſt eingeführt. Zu betonen iſt hierbei, daß Donatello dieſe maleriſchen Elemente dem Flachreliefſtil, wenigſtens hier noch, trefflich unterzuordnen wußte, was zahlreichen ſpäteren Renaiſſanceplaſtikern nicht nachgerühmt werden kann.

Digitized by Google

In dem folgenden Jahrzehnt (1432—1442) war Donatello hauptſächlich für Coſimo de' Medici beſchäftigt, und man wird nicht fehl gehen, wenn man dem Einfluß des großen Mediceers, der Berührung mit der ſatten Renaiſſancebildung den letzten und höchſten Aufſchwung zuweiſt, deſſen die ſchöpferiſche Kraft des Meiſters fähig war. Eine zweite Reiſe nach Rom (1432) wird zudem anregend und belebend auf ſeine Phantaſie eingewirkt haben.

Als reine Nachahmungen antiker Vorbilder aus dieſer Zeit ſeien erwähnt: die, griechiſchen Cameen nachgebildeten Marmormedaillons mit mythologiſchen Darſtellungen

Fig. 7. Standbild des Gattamelata in Padua.

im Hof des Palazzo Riccardi (Medici) ſowie die, trotz entgegengeſetzter Anſichten, gewiß dem Donatello zuzuweiſende Bronzeſchale mit dem Silen und einer Nymphe im Kenſingtonmuſeum. Als Meiſterwerke dekorativer Skulptur gehören dieſer Zeit die Kindertänze vom Orgellettner des Domes und der tanzende Amor auf einer Bronzeplatte im Nationalmuſeum von Florenz, ſowie das Wappen der Familie Martelli an. Eine Vereinigung antiker Studien mit veredeltem Realismus, ſowie Tiefe und Poeſie der Auffaſſung offenbaren die Bronzefiguren des David (Fig. 6) und der Judith, welche einſt den Palaſt der Mediceer ſchmückten.

In der zweiten Hälfte dieſes Zeitraumes, in welche hauptſächlich die Ausſchmückung der alten Sakriſtei von San Lorenzo mit einer Bronzethüre, ſowie mit Skulpturen in Terracotta und Stuck fällt, bricht aber wieder der realiſtiſch-dramatiſche Drang Dona-

tello's hervor, der sich in der unermüdlichen Erfindung von neuen, interessanten Bewegungsmotiven, selbst auf Kosten des darzustellenden Vorwurfs, ergeht. Auch der h. Ludwig von Toulouse, der jetzt innen über dem Hauptportal von S. Croce steht und einst wahrscheinlich für eine Nische von Or S. Michele bestimmt war, gehört dieser Zeit und Richtung an.

Ein neues großes Problem führte den Meister 1443 nach Padua, wo er bis zum Jahre 1453 im Wesentlichen seinen Aufenthalt nahm. Es handelte sich um die Herstellung einer freistehenden Reiterstatue in Bronze, welche für jene Zeit eine That war, an die sich, wenigstens in Italien, bis dahin noch niemand gewagt hatte. Die steinernen Reiterstatuen eines Barnabo Visconti in Mailand, eines Can Grande in Verona, eines Ladislaus in Neapel standen an künstlerischer Bedeutung weit hinter der Statue Konrads IV. aus dem 13. Jahrhundert im Dome von Bamberg zurück. Eine Bronzestatue, wie die des h. Georg auf dem Hradschin in Prag, ein Werk deutscher Künstler des 14. Jahrhunderts, war in Italien bis dahin noch eine unbekannte Leistung. Donatello schuf mit einem Schlage in seiner Statue des Gattamelata (Fig. 7) eines der bedeutendsten Meisterwerke dieser Gattung, das trotz der Wucht des Streithengstes an Leben und Würde kaum übertroffen worden ist. — Außerdem ist es das dramatische Element in Donatello's Kunst, welches in den Bronzereliefs mit Darstellungen aus der Legende des h. Antonius, sowie in einer schönen Grablegung aus Terracotta, sich in seinem ganzen Reichtum, seiner ergreifenden Unmittelbarkeit entfaltet. Donatello ist der erste, welcher dem dramatischen Gehalt und Charakter seiner Zeit vollgültigen Ausdruck leiht. Die Maler, welche nach ihm einen ähnlichen Ton anschlugen, Domenico Ghirlandajo, Botticelli, Piero della Francesca, Luca Signorelli hängen darin entschieden von ihm ab, ja selbst die vollendete Dramatik der Meister des 16. Jahrhunderts knüpft in einzelnen Motiven an Donatello's Vorgang an. Trotz dieses dramatisch-realistischen, hier und da genrehaft bewegten Stiles finden wir in den erwähnten Reliefs doch wieder zahlreiche antike Einzelmotive verwertet, welche vielleicht auf eine Berührung Donatello's mit dem Sammler und Antikenfreund Francesco Squarcione in Padua hinweisen. Auch macht sich in Donatello's Gestalten jetzt eine eigentümliche Gestrecktheit in den Verhältnissen geltend, welche wir früher nicht bei ihm fanden und die fortan Eigentum der Paduaner Kunst bleibt.

Zu bemerken ist noch, daß Donatello in Padua fast ausschließlich für den Bronzeguß arbeitete und sowohl bei diesem als auch nachträglich bei der Ausarbeitung der gegossenen Werke zahlreiche Gehilfen beschäftigte, welche im Einzelnen manches fremdartige und minderwertige Element in seine Kompositionen einführten, ohne diese als Ganzes zu verdunkeln. Auch der Mangel an einer nachträglichen Überarbeitung der vor dem Guß ziemlich flott modellirten Werke läßt sich besonders an einer Reihe überlebensgroßer Figuren von Heiligen wahrnehmen, die er ebenfalls für die Kirche S. Antonio in Padua ausführte.

Während seiner letzten Lebensjahre, die Donatello teils in Florenz, teils in Siena zubrachte, sehen wir ihn ebenfalls fast ausschließlich für den Bronzeguß arbeiten und in diesen Werken seiner dramatischen Darstellungsweise gewaltigen Ausdruck leihen. Dessen sind Beispiele die beiden Kanzeln in S. Lorenzo mit Schilderungen der Auferstehung und Scenen aus der Passion Christi. Auch an einer Einzelfigur, am Bronze-

Digitized by Google

täufer zu Siena, ſchafft er im ſchroffen realiſtiſchen Sinne ſeiner Jugend gerade wie kurz zuvor in einer ähnlichen Holzſtatue für die Kapelle der Florentiner in S. Giovanni e Paolo in Venedig.

Donatello ſtarb am 13. Dezember 1466 und wurde unter großartiger Beteiligung der Bürger und Künſtler von Florenz in der Gruft der Mediceer neben ſeinem um zwei Jahre früher verſtorbenen großen Gönner Coſimo de' Medici beſtattet.

Wenige Künſtler haben einen ſo nachhaltigen und allſeitigen Einfluß auf die Folgezeit ausgeübt. In Toscana nicht minder als in Padua und Venedig, ja in ganz Italien hängen alle Bildhauer und Maler aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mehr oder weniger von ihm ab. Mit dem gotiſchen Idealismus räumt er ein für allemal auf und ſtellt durch ſeine Werke das vereinigte Studium der Antike und der Natur als unumſtößlichen Kanon hin. Mit unglaublicher Geſtaltungskraft weiß er alles, was er darſtellt, mit dem pulſirenden Leben der Natur zu erfüllen, ſelbſt wo er der Formenſprache noch nicht vollkommen mächtig iſt. Seiner kühnen Hand gelingt es ſchon, die ſchwierigſten Aufgaben der Formenbildung in überraſchend wahrer und richtiger Weiſe zu löſen. Vermöge einer überaus fruchtbaren und elaſtiſchen Phantaſie ruft er eine Fülle von neuen Motiven, Kunſtgattungen und techniſchen Verfahren ins Leben, wo immer er Hand anlegt. Wie er ſchon in ſeiner früheſten Jugend unmittelbar nach einer kleinen Wachsſkizze dem Marmorblock mit wuchtigen Meißelhieben individuelles Leben gab und großartige Wirkung erreichte, ſo wußte er auch im zarteſten Flachrelief alle intimen Reize der Zeichnung und kaum ſichtbaren Modellirung darzuſtellen. Unübertroffen iſt er ſowohl in der ſchnellfertigen lebensprühenden Thonplaſtik, als auch in der geduldigeren Ciſelirarbeit.

Niemand hat vor ihm ſchalkhafter das Kind, feuriger den Jüngling, energiſcher und kraftvoller den reifen Mann, ſchwungvoller die Züge des jungen Weibes, ergreifender die Unſchuld oder den heiligen Ernſt der Madonna dargeſtellt. Die Geſetze der perſpektiviſchen Verjüngungen, der optiſchen Wirkung, die natürlichen Bedingungen des Faltenwurfs ſowie deſſen ſtiliſtiſche Aufgaben, die Mechanik und Anatomie des menſchlichen und tieriſchen Körpers als Grundlagen einer freien Kunſt, die Symbolik der menſchlichen Mienen und Geſten, alle dieſe Ausdrucksmittel der Kunſt hat Donatello zuerſt wieder zur Geltung gebracht und mit hoher Meiſterſchaft gehandhabt. Seinen unmittelbaren Nachfolgern und insbeſondere denen des 16. Jahrhunderts, blieb es zum Teil vorbehalten, für die ſchon von ihm in Angriff genommenen Aufgaben vollkommnere Löſungen zu finden; der Ruhm aber bleibt ihm, neben Brunellesco, unbeſtreitbar, daß er nicht nur eine Fülle von genialen Werken geſchaffen, ſondern auch der Kunſt der Renaiſſance die Bahn eröffnet hat.

Digitized by Google

Die Ausmalung des Chores von St. Martin zu Freiburg.

Mit Abbildungen.

Aus dem Chor von St. Martin in Freiburg.

In den ersten Tagen des Novembers v. J. wurde die Ausmalung des Chors der St. Martinskirche zu Freiburg i. Br. vollendet: ein Werk, das in edler, opferwilliger Absicht unternommen, die würdige Ausschmückung dieses hochbedeutenden Bauwerkes bezweckt.

Die Kirche nimmt neben dem Münster eine hervorragende Stelle unter den älteren Bauwerken der Stadt ein. Von großartigen Raumverhältnissen, gehört sie zu jener Gruppe von Ordensbauten des Mittelalters, deren beträchtliche Innenräume mit höchst einfachen Mitteln geschaffen wurden. Da bei den Dominikanern die Predigt in hervorragender Weise Berücksichtigung fand, ist der große weite Raum des Schiffes mit seinen schlanken Rundpfeilern fast wie ein lustiger Saal behandelt. Der Chor ist die Perle des Baues. Kühn und weitgesprengt, wird er von hohen schlanken Fenstern erleuchtet und steht durch seine schönen Bauformen wie durch die darin vereinigte Lichtfülle in einem gewissen Gegensatz zu den schlichten, ernstgestimmten Räumen des Schiffes.

Mit der Eigenart der Architektur war die Behandlung der malerischen Ausschmückung von selbst gegeben. Der Bau gewährt für farbigen Schmuck zwei getrennte Gebiete: die Gewölbe und die geraden Flächen der Seitenwände. Erstere, hochgelegen, aus gebogenen Feldern bestehend, der leichtgeschwungene Abschluß des Raumes, wollen auch in entsprechender Weise geschmückt sein. Nicht das Blau des Himmels mit seinen glänzenden Sternen, wie man oft meinte, ist hier am Platz, sondern Ton und Zierat, wie er einer Überwölbung in Stein entspricht. Kann es doch nicht auf die Täuschung abgesehen sein, daß man im Innern der Kirche ins Blau des Himmels hineinschaut! Von diesem Gesichtspunkt gingen denn auch die Alten aus. Sie ließen den Eindruck unverändert, daß man unter einer sicheren, gemauerten Überwölbung sich befinde. Die tief eingeschnittenen Gewölbe lassen aber selbständige Darstellungen nur in beschränktem Maße zu. Kleine Bilder von mehr ornamentaler Art und zierliches Rankenwerk, dessen Vorbilder der Pflanzenwelt entnommen sind,

waren hier am Platze. Neckisch und scherzhaft, wie die mittelalterliche Zeit war, verband man damit auch Darstellungen aus der belebten Natur; wie an den Türmen, an Wasserspeiern, an Tragsteinen, an Chorstühlen und Geräten mannigfache Masken und Fratzen, so fanden solche auch in der Gewölbemalerei Verwendung. Wie die Sage so oft Unholde und

Aus dem Chor von St. Martin in Freiburg.

den Bösen, gegen deren Absicht, beim Bau von Kirchen dienen läßt, so wurde auch die Welt des Häßlichen und Feindlichen in den Dienst der Kunst genommen und mit den Gebilden höherer Art vereint zum Lobpreis des Herrn jeglicher Kreatur. So etwa wäre jener Teil des Schmuckes im Chore aufzufassen. Niedliche Engelsbilder, die in den geraden Teil der Flächen eingezeichnet sind, auf wechselnden Gründen, bald blau, bald rot, mit Musikinstrumenten, als Verkünder des Ruhmes Gottes in der Höhe, reihen sich zu einem über-

Digitized by Google

irdiſchen Chor zuſammen. Schlicht in Ton und Vortrag wollen dieſelben nicht anſpruchsvoll hervortreten, ſondern verſchmelzen ſich mit dem übrigen Schmuck zu einer wohlthuenden Zierde des Raumes. Die markigen Glieder des Baues ſelbſt, Konſolen, Wandſäulen, Kapitäle, Rippen und Schlußſteine, ſind durch geeignete Bemalung hervorgehoben und geſchmückt. Die Wirkung beruht weſentlich auf der Hebung der einzelnen Töne durch Gegenſätze, wie namentlich durch Anwendung von Vergoldung. Maßhaltung hat ſich auch hier wieder bewährt: eben die wenigen Linien, die ſchmalen Bänder und die zerſtreute Verteilung von Gold machen ſich mit überlegener Wirkung geltend. Der glückliche Anſchluß an alte Vorbilder von Gewölbebemalung, die verſtändige Beſchränkung in der ganzen Behandlung ſicherte auch im vorliegenden Falle den Erfolg. Im Gegenſatz zu dem warmen Licht der farbenreichen Fenſter wirkt die kühle Haltung der oberen Architektur als wohlthuende Ergänzung. Der Kalkgrund der Flächen und die erdigen Farbentöne wachſen zu wirklicher Wand- und Gewölbemalerei zuſammen.

Nun zu den Bildern an den Seitenwänden! Der Schöpfer derſelben iſt der Maler Fritz Geiges, ein Meiſter auf dem Gebiete mittelalterlicher Kunſt, deſſen Wiſſen und Begabung ſich zuerſt in der reizvoll illuſtrirten Zeitſchrift „Schau-ins-Land“ (Freiburg) bemerkbar machte. Geiges iſt geboren zu Freiburg i. B. 1853, widmete ſich von 1872—1874 in Stuttgart unter Bernhard von Neher der Malerei und ſetzte ſeine Studien von 1874—1878 in München fort, von wo er infolge ſchwerer Erkrankung in ſeine Vaterſtadt zurückkehrte. Geſchichte und Denkmale von Freiburg boten ihm mannigfache Anregungen, unter welchen auch das für die Zähringer Stube des berühmten Weinhauſes „zum Kopf“ beſtimmte große Ölbild entſtand: der Einritt des Kaiſers Maximilian zum Reichstag in Freiburg 1498. Eine Reihe von Kompoſitionen von glücklicher Erfindung zu Scheffels „Juniperus“ und reizende landſchaftliche Studien kamen nicht über einen kleinen Kreis hinaus. Faſt zufällige Beziehungen führten Geiges aus einer zwar idylliſchen, aber ſeinem Können nicht entſprechenden Zurückgezogenheit auf das Gebiet monumentaler Kunſt. Nach Auffindung des großen Bildercyklus in der St. Quintinskirche zu Mainz (14. Jahrhundert) nämlich wurde ihm (auf Veranlaſſung des Unterzeichneten) deren Herſtellung und Ergänzung (1883) übertragen, eine Arbeit, die ihn vollkommen vertraut mit der Formengebung des deutſchen Mittelalters zeigte. Die ergänzten Darſtellungen in einem Joche des Schiffes und im Chorſchluß wetteifern in naiver Erfindung und ſchlichter Ausdrucksweiſe mit dem Beſten der Zeit. Dieſe Leiſtung brachte ihm die dekorative Ausſchmückung des Domes in Eichſtätt, wo insbeſondere an den Chorwänden große figürliche Darſtellungen aus der Geſchichte der Patrone des Domes in Freskotechnik zur Ausführung kamen. Auch hier bekundete er abermals Sinn für große ſchlichte Behandlung. Inzwiſchen führte er im Sommer 1884 die Bemalung des Rathauſes zu Rottweil (Württemberg) im Sinne der Frührenaiſſance mit großen Wappen und luſtigen Kinderfiguren, Kränzen, Masken u. ſ. w. aus, nachdem er in ähnlichem Sinne die Front des Rathauſes zu Freiburg bemalt hatte. In Eichſtätt kamen die Arbeiten im Jahre 1886 mit der Herſtellung des Chorgeſtühls, der Orgel und ſonſtigen Mobiliars, wozu Geiges gleichfalls die Entwürfe geliefert hatte, zum Abſchluß. In demſelben Jahre begann Geiges den Bilderſchmuck in St. Martin. In großen ergreifenden Zügen ſchildert der Künſtler die Wunderthaten des Patrons, des fränkiſchen Nationalheiligen Martinus. Mit ähnlicher Schlichtheit wie die Legende weiß er ſeinem Gegenſtande gerecht zu werden. Hier tritt der Heilige mit Glaubensmut, das Kreuz in der Hand vor die heidniſchen Alemannen, weiter wird er vom Heil. Hilarius in ſeinen Wirkungskreis eingeführt; dann ſehen wir ihn mit heldenmütiger Hingebung den Ausſätzigen durch ſeine Umarmung heilen, einen Knaben vom Tode erwecken, mit dem Armen ſeinen Mantel teilen, in der Feier der heil. Geheimniſſe begriffen, von Chriſtus durch deſſen Erſcheinung belohnt und endlich im ſeligen Tode ſeiner Verklärung entgegengeführt. Jede Empfindung hat ihren eigenen Ausdruck, wie im Worte, ſo im Bilde. Die Sprache, in der wir die heilige Geſchichte erfahren, hat ſelbſt etwas von der Hoheit und Einfachheit des Inhaltes der Erzählung. Ähnlich will auch die Geſchichte der Heiligen in anderer Weiſe dargeſtellt werden, als eine Scene aus dem Alltagsleben. Dazu kommt, daß es hier galt, mit einfachen Mitteln, mit

Digitized by Google

wenigen haltbaren Tönen, auf den bloßen Mauergrund zu malen, nicht auf eine sorglich geglättete Folie mit einem Spiel von glänzenden Farben: Wandbilder sollen es eben sein, Darstellungen, die mit dem Mauergrund verbunden sind, nicht aber wie eingerahmte Leinwandbilder, die bloß davor gehängt sind. Aus dem einen und dem anderen ergiebt sich der schlichte Vortrag, die Einfachheit in der Erfindung und Ausstattung der hier ausgeführten Wandgemälde. Eine Umrahmung, welche aus freigestalteten Bauformen aufgebaut ist, schließt die einzelnen Vorgänge ab. Nach oben bildet die einfache Wandfläche einen ruhig wirkenden Gegensatz, während der breite Fries unter den Bildern mit der Musterung der Sockelflächen den unteren Teilen eine stimmungsvolle Belebung und Wärme verleiht.

Geiges hat in dieser, wie bereits in seinen vorausgegangenen Leistungen einen Ton angeschlagen, der ihn in der That berufen zeigt, in der mannigfachsten Weise solchen Aufgaben gerecht zu werden, wo die Anlehnung an die Formengebung altdeutscher Kunstweise gefordert wird. Die Art und Weise, wie er sich als deren Mittler erwiesen, beweist, daß er mit dem Formensinn auch die ganze Tiefe der Empfindung im Sinne alter Kunst verbindet. Möchte seine Befähigung in dieser Richtung weitere, glückliche Entfaltung finden.

Friedrich Schneider.

Musizirender Engel aus der Wandmalerei im Chor von St. Martin in Freiburg.

Digitized by Google

Raffaels Federzeichnungen zur „Grablegung“.

Mit Illuſtrationen.

Lermolieffs Unterſuchungen über die Jugendjahre Raffaels werden nach zwei Seiten hin bleibende Bedeutung haben: ſie bereichern in glücklicher Weiſe unſere Kenntnis über das Hiſtoriſche in Raffaels Frühzeit und über ſeine erſten Arbeiten; ſodann lehren ſie uns, wie genau man vergleichende Studien mit Reproduktionen von Handzeichnungen machen kann, deren Originale in der ganzen Welt zerſtreut ſind; unſere Anſchauungen über den Charakter aller berühmten Künſtler werden durch die Möglichkeit ſolcher Vergleichungen umgeſtaltet werden.

Unter den Reproduktionen nach Handzeichnungen erfreuen ſich die Braun'ſchen des beſten Ruſes und der weiteſten Verbreitung; es iſt erſtaunlich, eine wie große Summe hoher künſtleriſcher Leiſtungen für geringe Mittel in öffentliche Sammlungen oder in den Privatbeſitz gelangen kann, eine der ſchönſten Errungenſchaften unſerer Zeit. In der reproduzirten Handzeichnung iſt das Material, aus dem die Zeichnung hergeſtellt wurde (Feder, Silberſtift, Kreide, Rotſtein), der Ton des Papiers, Waſſerflecken, Falten und ſonſtige Altersſpuren — das Weſentliche und das Unweſentliche mit einer Treue wiedergegeben, die eine vollkommene Täuſchung des Auges möglich macht.

Es iſt nicht zu verwundern, daß bei ſo viel Licht auch Schatten vorhanden iſt. Die Schattenſeite Braun'ſcher Reproduktionen liegt in der Sorgloſigkeit, mit der zu oft die beſten Künſtlernamen unter unechten Arbeiten in die Welt hinausgeſchickt werden; dadurch wird der berechtigte aber ungeübte Kunſteifer vieler Sammler in empfindlicher Weiſe irre geleitet.

Kein Künſtler aus der goldenen Zeit der Kunſt hat von jeher bei den Kunſtfreunden eine ſo große Rolle geſpielt wie Raffael; faſt keiner hat inbezug auf Handzeichnungen ein ſo reiches Material hinterlaſſen, wie er; kein Name wird aber auch ſo oft mißbraucht wie der Raffaels. Ich ſehe natürlich von ſolchen zweifelhaften Blättern ab, welche an und für ſich von Meiſterhand herrühren, über deren Urheber man aber noch Zweifel hegt; es giebt nichts, das beſſer geeignet wäre, Auge und Urteil zu bilden, als mit Braunſchen Reproduktionen in der Hand Kontroverſen zu verfolgen, wie diejenige zwiſchen Lermolieff und Lippmann über die Frage: Raffael, Perugino, Pinturicchio; um ſo nachteiliger muß es wirken, wenn in derſelben guten Ausſtattung Fälſchungen und geradezu ſchlechte Blätter als gleichwertig mit dem Beſten angeprieſen und bewundert werden. Es giebt in der That für die Kunſt nichts Ungeſunderes, als wenn Minderwertiges für vollgültig angeſehen wird. Dem wird aber durch die Art und Weiſe, wie jetzt maſſenweis reproduzirt wird, entſchieden Vorſchub geleiſtet. Hierin kann nur Wandel geſchafft werden, wenn die Beſitzer der Handzeichnungen, in den meiſten Fällen die Direktionen der Galerien, die Verantwortung für die bez. Künſtlernamen übernehmen; ſie würden ſich dadurch ein großes Verdienſt um eine gute Sache erwerben.

Hier und da möchte man den Reproduktionen eine gewiſſe vornehme Geringſchätzung entgegenſetzen; ſicherlich laſſen ſich die letzten Konſequenzen aus Handzeichnungen auch nur vor dem Original ziehen, abgeſehen davon, daß das Material im Papier mit Waſſerzeichen u. dergl. Anhaltspunkte von Bedeutung enthalten kann; trotzdem bleibt es Thatſache, daß die weſentlichen Eigenſchaften einer Zeichnung, welche den Künſtler charakteriſiren, in der

Reproduktion enthalten ſind. Man erinnere ſich z. B. der auch von Lermolieff angeregten Unterſuchung über die Echtheit der Liller Zeichnung Raffaels zur Krönung der Madonna (Br. 67), welche die Hauptgruppe: Chriſtus und die Madonna, im Zeitkoſtüm von Raffaels Schulgenoſſen enthält. Es gehört kein ſehr geübtes Auge dazu, um die Schwerfälligkeit dieſer Federzeichnung zu empfinden im Vergleich mit ſonſtigen Federzeichnungen Raffaels und im Vergleich mit den übrigen Silberſtiftzeichnungen zu dem genannten Gemälde. Immerhin darf man das Liller Blatt nicht für ganz wertlos halten; die plumpe Hand, welche die Federzüge machte, hat den Geiſt der Originalzeichnung nicht zu vernichten vermocht. Wenn man dieſelbe auch nicht mehr ſieht, da ſie unter den groben Federzügen verborgen liegt, ſo war ſie doch ebenfalls urſprünglich eine Silberſtiftzeichnung von Raffaels Hand. Man erkennt den

Fig. 1. Pietà der Sammlung zu Oxford. Br. 20. Paſſavant Nr. 475.

Silberſtift noch an einigen Stellen des Konturs, wo eine doppelte Begrenzungslinie ſichtbar iſt.

Wenn nun der Charakter der ganzen Liller Zeichnung den übrigen Entwürfen zur Krönung in Silberſtift entſpricht; wenn ſich für die Federzeichnung eine Grundlage von Silberſtift nachweiſen läßt und lediglich die Art der Federführung (ausdruckloſe Striche, flache Schatten) von dem abweicht, was wir als Raffaelſche Federzeichnung kennen, dann kann dieſe Federzeichnung nur dadurch entſtanden ſein, daß die urſprüngliche Silberſtiftzeichnung nicht von Raffael ſelber, ſondern von fremder Hand mit der Feder mechaniſch nachgezogen wurde. Für ſolche Zeichnungen hat Minghetti den treffenden Ausdruck gefunden, wenn er von den morti tratti des Liller Blattes ſpricht; derartige giebt es eine ganze Reihe, welche alle für beglaubigte Dokumente Raffaelſcher Kunſt hingenommen werden.

Außer dieſen nachgezogenen Blättern giebt es unter dem Namen von Raffaelſchen Handzeichnungen noch Kopien der Handzeichnungen von Schülern und Nachahmern; ferner

Zeichnungen nach ausgeführten Gemälden Raffaels, Entwürfe der Lehrer und Entwürfe der Schüler, schließlich beabsichtigte Fälschungen, das Ganze ein wahrer Proteus, dessen richtige Würdigung noch viel Arbeit und Geduld erfordern wird. Im Kleinen geben die Entwürfe Raffaels zu seiner Grablegung ein anschauliches Bild von der bestehenden Verwirrung; eine unbefangene Prüfung dieser der Zeit nach zusammengehörenden Gruppe von Federzeichnungen liefert Anhaltspunkte dafür, wie man zunächst zu einer richtigen Beurteilung dieser Entwürfe, dann aber auch aller übrigen Federzeichnungen Raffaels gelangen könne.

Folgende Zeichnungen Raffaels für die Grablegung sind jedermann leicht zugänglich:

1. Die Pietà im Louvre. Br. 239, Passavant (franz. Ausgabe) Nr. 323.
2. Die Pietà in der Sammlung zu Oxford. Br. 20, Passavant Nr. 475. Fig. 1.
3. Vom vorigen Blatt die Gruppe links allein, vier stehende Männer und eine auf den Knieen liegende Frau; im Besitz des Herrn Malcolm, Br. 123. Passavant erwähnt im Text (II. S. 60, C) eine Zeichnung, die hiermit identisch sein könnte.
4. Die Grablegung im Britischen Museum, Br. 298. Passavant Nr. 458. Fig. 2.
5. Die Gruppe der drei Träger mit dem Leichnam in der Sammlung zu Oxford. Br. 21, Passavant Nr. 477.
6. Grablegung in Florenz, Sammlung der Uffizien, quadrirte Zeichnung. Br. 508. Passavant Nr. 108. Fig. 3.
7. Kopf der Magdalena, Federzeichnung in den Uffizien. Philpot 1148, Passavant Nr. 138. Fig. 4.
8. Frauengruppe mit der ohnmächtigen Maria, Sammlung Malcolm, Br. 113. Passavant Nr. 305.
9. Die drei Frauenköpfe des vorigen Blattes mit der ohnmächtigen Maria, die als Skelet gezeichnet ist; Sammlung Malcolm. Passavant II, S. 60, 2; reproduzirt in der zweiten Auflage von Springers Raffael und Michelangelo.
10. Grablegung in der umgekehrten Anordnung des ausgeführten Gemäldes; sogenannter Tod des Adonis, Oxford. Passavant II, 60 c.
11. Charitas, Federzeichnung in der Sammlung der Albertina. Br. 186, Passavant Nr. 217. Fig. 5.

Legt man diese Blätter neben einander hin, dann muß es beim oberflächlichen Vergleich derselben schon auffallen, daß sie inbezug auf die Linienführung, „die Mache", eine große Mannigfaltigkeit darbieten. Man vergleiche sodann im einzelnen zunächst die beiden Darstellungen einer Pietà (welche von den Entwürfen zur Grablegung nicht getrennt werden dürfen; bekanntlich hatte Atalanta Baglioni ursprünglich eine Pietà bestellt), die eine im Louvre, die andere in Oxford. Das Louvreblatt ist mit großer Mühseligkeit hergestellt; der größte Teil der Komposition ist mit sorgfältigen Kreuzlagen von Strichen bedeckt; nur in der Ecke rechts erscheinen die Begrenzungslinien an den Beinen des Heilandes und am unteren Drittel des Johannes fast leer. Man erkennt an den Unterschenkeln des Heilandes und am Vorderarm derjenigen Frau, welche das Kopftuch der Madonna lüpft, deutlich, daß der Federzeichnung eine Zeichnung von leichterem Material, wahrscheinlich Silberstift, zu Grunde gelegen hat.

Auf dem Oxforder Blatt (Fig. 1) ist eine etwas modifizirte Komposition auf ganz andere Weise zur Darstellung gebracht: in raschen Zügen ist nur das Wesentliche gezeichnet, — um die Komposition klar zu legen, um Licht und Schatten zu verteilen und um danach noch einzelne Partien mit der Feder zu überarbeiten. An den beiden weiblichen Figuren links sind Reste von Silberstiftlinien deutlich erkennbar, dessen Verwendung auf diesem Blatt am sichersten an einigen Hilfslinien erkannt wird; eine derselben geht von dem stark markirten Punkte des hohen Horizontes nach abwärts und teilt den Raum wie Riegels ästhetische Axe in zwei ungleiche Teile, die andere bildet links unten die Einfassung. Wenn man sich fragt, welche von beiden Zeichnungen mehr im Charakter von Raffaels früheren oder späteren Entwürfen ist oder eine größere Sicherheit der Hand verrät, so muß man dem Oxforder Blatt den Vorzug geben, auf welchem der Meister die wesentlichen Punkte fixirte, um dann die Wirkung leichter Ände-

Digitized by Google

rungen und Verbeſſerungen zu prüfen. Die Ausführung ſubtil durchgeführter Federzeichnungen, wie Perugino ſie z. B. hinterlaſſen hat (Sokrates), iſt nie Raffaels Art geweſen; am ſchönſten durchgeführt iſt die Federzeichnung nach dem David des Michelangelo (Britiſches Muſeum 79); da ſie der Zeit nach mit den Entwürfen zur Grablegung ungefähr zuſammenfällt, iſt ſie beſonders geeignet, mit der Pietà im Louvre verglichen zu werden. Aber ſelbſt angenommen, daß es Raffaels Abſicht geweſen wäre, mit ſo großer Mühe einen Entwurf auszuführen, darf man wohl ein anderes Reſultat erwarten, als dieſe in den tiefſten Schattenlagen klexige Federzeichnung, muß man jedenfalls eine im Verhältnis zur aufgewendeten Mühe größere Deutlichkeit des Details beanſpruchen; aber augenſcheinlich iſt mehr verdorben als verbeſſert, wenn man u. a. die Partie um den linken Fuß der Maria betrachtet, oder die Hand, welche den Mantel vom Geſicht der Madonna in die Höhe hebt.

Trotzdem kann man den Raffaeliſchen Charakter der ganzen Gruppe nicht leugnen, kein anderer als dieſer Meiſter konnte die ausdrucksvolle Geſtalt des Johannes rechts hervorbringen. Grimm hat zuerſt mit überraſchendem Verſtändnis Zweifel an der Echtheit dieſes Blattes ausgeſprochen, geht aber zu weit, wenn er einfach das Blatt kaſſiren möchte, denn vor uns liegt ein von Raffael gezeichneter früher Entwurf zur Grablegung, vom Original ſind indes nur wenige Andeutungen erhalten; alles übrige hat eine Überarbeitung von fremder Hand erfahren. Dieſe Vermutung gewinnt an Wahrſcheinlichkeit, wenn man keine anderen Federzeichnungen Raffaels finden kann, welche in der Federführung ganz oder auch nur annähernd dem Louvreblatt glichen.

Der Art des Oxforder Blattes entſprechen dagegen viele Federzeichnungen, wenn auch nicht alle in dieſer Reihenfolge, die wir nach einander einer Prüfung unterziehen wollen.

Zunächſt an die Oxforder Pietà ſchließt ſich eine abgeänderte Darſtellung der linken Hälfte dieſes Blattes: Magdalena knieend und vier hinter ihr ſtehende Männer; dieſelbe iſt im Beſitz des Herrn Gay und von Braun unter Nr. 123 ſeines Katalogs reproduzirt. Daß dieſer Zeichnung ein Originalentwurf Raffaels zu Grunde liegt, wird man nicht bezweifeln; um den Bogen nicht zu ſcharf zu ſpannen, will ich auch die Möglichkeit zugeben, daß dieſelbe von Raffael ſelber mit der Feder raſch hingeworfen ſei; ein Unterſchied in der Ausführung von der Oxforder Pietà wie von der gleich zu erwähnenden Grablegung im Britiſchen Muſeum iſt aber unleugbar: er beſteht in einer gewiſſen Energieloſigkeit der Zeichnung, die Körper haben etwas Unzuſammenhängendes. Man vermißt die ſichere Empfindung für anatomiſche Einzelheiten, mit welcher auf den zum Vergleich angezogenen Blättern die Hauptpunkte markirt ſind; beſonders ſchwach ſind ſämtliche Hände, und wenn man oben rechts noch den unvollendeten Umriß eines Kopfes wiedererkennt, der ganz feſt hingeſetzt iſt, dann wird man doch zu dem Schluſſe gelangen, daß dieſes Blatt eine ganz verwiſchte Silberſtiftzeichnung repräſentirt, welche uns nur in der Überarbeitung durch fremde Hand erhalten iſt.

Mit großer Befriedigung wird man dagegen den erſten erhaltenen Entwurf zur eigentlichen Grablegung betrachten (vergl. indes Nr. 10 dieſer Reihenfolge), den das Britiſche Muſeum beſitzt und welcher bei Braun die Nummer 298 führt (Fig. 2). Die Linienführung entſpricht ganz der des Oxforder Blattes mit der Pietà; die Feder bringt mit wenigen aber höchſt wirkungsvollen Zügen das zur Anſchauung, was für dieſen Entwurf als weſentlich erkannt war, mit Änderungen eines früheren Entwurfes, der an verſchiedenen Stellen, namentlich an den Umriſſen der Köpfe, erkenntlich iſt; zwiſchen dem Johannes und dem zweiten Träger iſt noch ein Profil in Silberſtift ſichtbar, das als überflüſſige Füllfigur getilgt wurde, oder das vielleicht die Bedeutung hat, daß der Kopf des zweiten Trägers anfänglich die Richtung nach links hatte; auf Madonnenſtudien finden ſich häufig Beiſpiele, daß auf einem und demſelben Rumpf die Wirkungen kleiner oder größerer Änderungen in der Kopfhaltung geprüft werden.

Legt man nun neben dieſe Zeichnung die berühmte quadrirte Federzeichnung zur Grablegung in Florenz (Fig. 3), dann gehört viel guter Wille dazu, um beide Blätter leichthin als von demſelben Meiſter in derſelben Periode ſeines Schaffens gezeichnet auffaſſen zu können. Rumohr ſagt von der Florentiner Zeichnung: „Vielleicht iſt es nicht zu gewagt, wenn ich

derselben besonders in den Köpfen mehr Schönheit, mehr lebendiges Gefühl beimesse, als bei weitem dem größeren Teil des Gemäldes selbst.“ Das beweist aber weiter nichts, als daß das Gemälde in der Galerie Borghese in einer sehr traurigen Verfassung ist. — Wie auf

Fig. 2. Grablegung. Federzeichnung im Britischen Museum. Nr. 208. Passavant Nr. 458.

dem großen Louvreblatt mit der Pietà ist auf die Ausführung des Florentiner Blattes großer Fleiß verwendet, aber die Art und Weise ist eine ganz abweichende. Auf dem Louvreblatte sind die Federzüge breit, in den tiefen Schatten hat ein Zusammenlaufen der Linien stattgefunden, das dem Ganzen etwas Unruhiges, Fleckiges giebt, während die Ausführung des

Digitized by Google

herabhängenden Armes des Chriſtus beweiſt, daß eine geübte Hand die Feder führte. Auf dem Florentiner Blatt ſind die Schattenlagen durch die feinſten Linien in großer Zahl mit minutiöſer Sorgfalt nebeneinander geſetzt, deren Wirkung das Gegenteil von dem iſt, was man erwarten ſoll: die ängſtlich nachgezogenen Umrißlinien der Figuren werden durch die Schattenlinien nicht anatomiſch belebt, ſondern zum Teil verflacht, zum Teil ſo drehrund gemodelt, daß die anatomiſchen Details ganz verloren gehen (z. B. das Bein des Trägers links) oder unverſtändlich geworden ſind. Wie kraftlos wirkt die linke Hand des Trägers rechts! Man vergleiche ſie mit der Hand derſelben Figur auf dem Blatt im Britiſchen

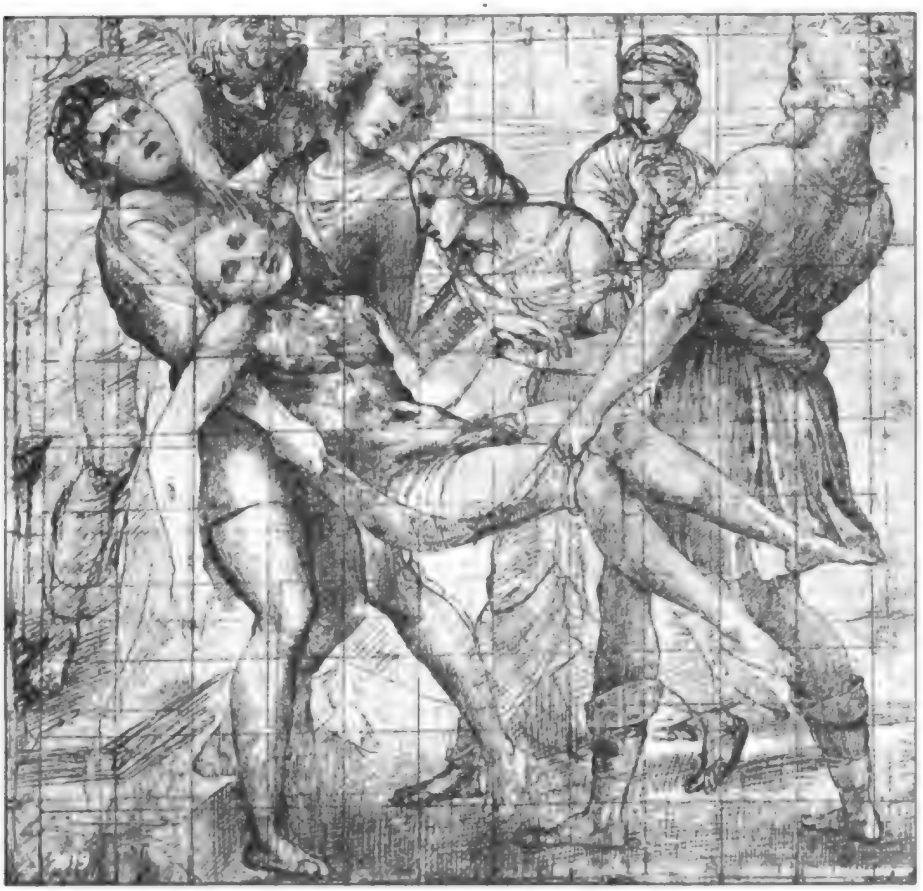


Fig. 3. Grablegung in der Sammlung der Uffizien. Br. 508. Paſſavant Nr. 108.

Muſeum; wo hat man ferner eine Studie von Raffael geſehen, die in der Federführung ein Bild darböte, wie der zweite Träger links zwiſchen Johannes und Magdalena oder der Kopf des Chriſtus! Es iſt unnötig, die Frage aufzuwerfen, wer denn ſonſt dieſe Zeichnung gemacht haben ſolle, da ſie ſelbſt als Kopie einer Zeichnung von Raffael immer ihren Wert hat und ein vollgültiges Glied in der Entwickelungsgeſchichte der Grablegung iſt.

An dies Blatt ſchließt ſich der Mädchenkopf in Florenz (Fig. 4), welchen Lermolieff als zu den Studien zur Grablegung gehörig mit Recht in Anſpruch nimmt. Auf der quadrirten Zeichnung in Florenz ſind die Umriſſe der beiden Frauengeſtalten von ſicherer Hand übergangen, namentlich der Kopf, die Schultern wie die Füße der Magdalena heben ſich in wohlthuender Feſtigkeit von der verſchwommenen Haltloſigkeit des übrigen ab. Ob Raffael hier vielleicht die Kopie einer ſeiner Handzeichnungen korrigirend überging, welche von einem Schüler an-

Digitized by Google

gefertigt worden war? Oder war dies ursprünglich eine Silberstiftzeichnung von Raffael, die er zum Teil selber überging, zum Teil ein schwacher Nachfolger? Schwer erklärlich ist auch die doppelte Quadrirung, die eine halb verwischt, die andere mit der Feder gezogen; die letztere liegt jedenfalls über der Zeichnung, welche indes für das ausgeführte Gemälde kaum verwendet wurde, da die Komposition noch Änderungen erfahren hat. Jedenfalls ist der Mädchenkopf in Florenz von derselben Hand, welche das Profil der Magdalena auf der quadrirten Zeichnung umzog; die Haltung des Kopfes ist allerdings eine mehr aufrechte, während Magdalena sich vornüber beugt; vielleicht ist aber der Florentiner Mädchenkopf in seiner reizvollen Einfachheit als Studie nach dem Leben anzusehen — die Zusammengehörigkeit mit der Magdalena auf dem großen Florentiner Blatt ist unverkennbar.

Großes Interesse gewährt sodann der Entwurf für die Träger des Leichnams in der Sammlung zu Oxford, Br. 21. Zweck des Blattes ist zunächst über die sich schneidenden Linien der Träger und des Leichnams Klarheit zu bringen; das ergiebt sich z. B. auch daraus, daß die Begrenzungslinien des Unterschenkels vom zweiten Träger in den Unterschenkel des Trägers rechts hineingezeichnet sind, um den Fuß des zweiten Trägers richtig setzen zu können; nach der Beschreibung Passavants ist der Körper des Heilands, welcher nicht mit der Feder überarbeitet wurde, mit Rotstein gezeichnet. Nachdem der Umriß gelungen war, ist dann die Muskulatur eingetragen in eigentümlich sich kreuzenden Linien; die Art der Ausführung muß wieder mit der Pietà im Louvre und der quadrirten Federzeichnung in Florenz verglichen werden; dieselbe ist voll großer Feinheiten, im Spiel der Muskeln um die Schulterblätter des Trägers rechts oder am Träger links, wo alle Muskulatur in höchster Spannung ist, bis auf das rechte Bein, das tastend unsicher auf der ersten Stufe zum Grabeseingang festen Halt sucht. Ähnliche Strichführungen finden sich auch auf anderen Blättern Raffaels, z. B. auf der Nackstudie zur Disputa in Frankfurt, auf den Studien zum Mord der Kindlein und zum Urteil Salomonis in Wien (Br. 138), oder auf der großen Zeichnung zum Mord der Kindlein im Britischen Museum (Br. 80).

Erkennt man die ganze Schönheit dieser Oxforder Zeichnung an, und nimmt dann das Blatt zur Hand, welches die Frauengruppe mit der ohnmächtig zusammensinkenden Maria darstellt (im Besitz des Herrn Malcolm, Br. 113), dann wird man den Wert desselben nicht allzuhoch bemessen können; es weicht in der Linienführung von allen vorhergenannten Entwürfen ab; die kritzelige Zeichnung, die charakterlosen Hände, der Mangel an Empfindung für die anatomischen Verhältnisse, die unverstandenen Falten — alles dies erlaubt nicht einmal die Annahme, daß dies eine von fremder Hand nachgezogene Silberstiftzeichnung sei, sondern das ist nur die Kopie eines schwachen Nachzeichners. Wie das Blatt entstanden ist, ob durch Abzeichnen oder Durchzeichnen, mag dahingestellt sein; als Studie für die Grablegung hat es nur insofern Wert, als es ein früheres Stadium der Frauengruppe fixirt; im Gemälde hat der Kopf der rufenden Frau eine wirkungsvolle Haltung bekommen.

Die folgenden beiden Nummern kenne ich nur nach Photographien von Facsimilestichen und kann dieselben natürlich nicht zu Vergleichungen benutzen. Ich erwähne sie, weil sie allgemein bekannt sind; die erstere — die Frauengruppe mit dem Skelet der Maria — ist ein wichtiges Dokument für die Gründlichkeit Raffaels, da Studien nach dem Skelet der Zeit gewiß nur nach Überwindung besonderer Schwierigkeiten möglich waren. Die andere erwähne ich, weil ihr meiner Meinung nach A. Springer sowohl als auch H. Grimm zu nahe getreten sind. A. Springer will den Tod des Adonis nicht mehr als Entwurf für die Grablegung gelten lassen, während die Haltung der weiblichen Figur, der Magdalena entsprechend, und der Träger links, welcher seinen Fuß auf eine Schwelle setzt, das Blatt doch wohl hinreichend als zur Entwickelungsgeschichte der Grablegung gehörig charakterisiren; allerdings während eines frühen Stadiums, denn die Komposition der Träger und des Leichnams ist sehr schwerfällig durch die ungleiche Verteilung der Massen rechts und links. — Grimm zählt dies Blatt der Grablegung zu, behauptet aber, es seien hier nur männliche Gestalten zur Darstellung gelangt; doch er täuscht sich. Ich könnte mich zunächst auf Grimm selber berufen, der sehr sinnig, wenn auch etwas dunkel sagt: es sei das Amt der zweiten Maria,

Digitized by Google

die Hand Chriſti nicht ſinken zu laſſen, ſondern ſie erhoben zu tragen (2. Aufl., S. 281). Nun, auch auf dem Tod des Adonis waltet ſie ihres Amtes; außerdem iſt die betreffende Figur durch den Buſen hinlänglich als weibliche Figur gekennzeichnet; eine ſolche ſetzt ſchon die mythologiſche Auffaſſung der Zeichnung faſt mit Notwendigkeit voraus.

Als letztes Blatt nenne ich hier die Federzeichnung der Charitas in der Albertina (Br. 186); ſie giebt in großartigen Zügen das Weſentliche für die Kompoſition und eine leichte Angabe der beſchatteten Teile; ſie iſt mit Silberſtift vorgelegt, wie man das namentlich

Fig. 4. Mädchenkopf. Federzeichnung in der Sammlung der Uffizien.
Philpot Nr. 1148. Paſſavant Nr. 138.

am rechten Handgelenk erkennen kann (Fig. 5). Die heroiſche Sicherheit, mit der die Linien gezogen ſind, motivirt die Frage, ob dieſe Zeichnung nicht einer ſpäteren Periode Raffaels angehöre, während ſie doch notwendig vor der Ausführung des Predellenbildes zur Grablegung entſtanden ſein muß. Zu ähnlichen Erwägungen veranlaßt uns ein anderes Blatt der Albertina, welches die mater dolorosa in drei verſchiedenen Stellungen enthält, welche alle Variationen der Marienfigur auf der Kreuzigung bei Lord Dudley ſind; auch hier die auffällige Sicherheit der Hand in ſo früher Zeit, während das ausgeführte Gemälde noch Befangenheit erkennen läßt. Ob Raffael in ſpäteren Jahren ſelber die Silberſtiftzeichnungen einer früheren Epoche mit der Feder überging? Es iſt bekannt, daß Raffaels Zeichnungen

von ſeinen Schülern als Vorlagen für Studien benutzt wurden, und daß mehrere derſelben geſtochen ſind, auch die oben beſprochene Pietà in Oxford (Marcanton, B. 37).

Fig. 5. Charitas. Federzeichnung in der Albertina Br. 186 Passavant Nr. 217.

A. Springer möchte die Zeichnung der Charitas Raffael ganz abſprechen, um ſie Michelangelo zu geben. Das würde für Raffael mit einer Aneignung fremden Eigentums gleichbedeutend ſein, welche in keiner Weiſe mit der Benutzung der Schulmodelle und Entwürfe Perugino's und Pintoricchio's für ſeine erſten Arbeiten auf gleiche Stufe zu ſtellen wäre. Die

Digitized by Google

etwas langen Finger der Charitas (vergl. in dieſer Beziehung Albertina, Br. 153, von Springer 1. Aufl., S. 90 verkleinert wiedergegeben), der keineswegs übermäßig ausgehöhlte Fuß des einen Knaben genügen nicht, um einen ſolchen Vorwurf zu motiviren. Auch hat die monirte Linie zwiſchen Hand und Arm des Knaben wohl weniger die Bedeutung einer Trennung von Hand und Arm, als daß ſie die verkürzte Hand markiren ſoll, ganz wie Raffael das ſonſt auch zu thun pflegt. Die Veränderungen, welche ſchließlich die ganze Kompoſition auf der Predella erfahren hat, iſt mit einer Vervollkommnung gleichbedeutend, denn ſie iſt geſchloſſener geworden; indem beide Arme der Charitas die drei Kinder links umfaſſen, hat das Kind rechts einen engeren Anſchluß an die ganze Gruppe gewonnen.

Das Reſultat, das ich aus der Verſchiedenheit der Federführung auf den beſprochenen Zeichnungen zur Grablegung ziehe, iſt folgendes: Die künſtleriſch wertvollſten Federzeichnungen ſind mit einem leicht zerſtörbaren Material, meiſt Silberſtift, vorgezeichnet worden, um mit ſicheren und raſchen Federzügen übergangen zu werden, durch welche gleichzeitig kleine Änderungen des erſten Entwurfs angebracht werden (Pietà in Oxford; Grablegung im Britiſchen Muſeum; Charitas in der Albertina; Träger des Leichnams in Oxford).

Dieſe Zeichnungen ſind als Federzeichnungen ebenſo charakteriſtiſch für Raffael wie die Silberſtiftzeichnungen zur Krönung der Madonna; ſie gewähren eine ſichere Grundlage, um in der großen Zahl von Federzeichnungen, welche Raffaels Namen führen, echt und unecht von einander trennen zu können. — Der Mädchenkopf in den Uffizien (Fig. 4) repräſentirt die kleine Zahl derjenigen Federzeichnungen, welche ohne weiteres mit der Feder hingeſetzt wurden, ohne mit Silberſtift vorgezeichnet zu werden.

Sobald die Federzeichnung als Überarbeitung einer Silberſtiftzeichnung eine allzu ängſtliche Ausführung ausweiſt und ſich bei Nebenſachen aufhält, wenn mit großer Mühe wenig erreicht wird; wenn die Umriſſe mechaniſch und leblos nachgezogen werden (Pietà im Louvre, quadrirte Grablegung in Florenz, knieende Magdalena, Br. 123): dann hat man Urſache zum Mißtrauen an der Authentizität der Ausführung; man wird aus dieſen Blättern eine zweite Gruppe derjenigen Federzeichnungen bilden müſſen, welche von fremder Hand nachgezogen und überarbeitet ſind; dieſelben behalten relativ einigen Wert, da ſie eine ſolide Grundlage von Raffaels Hand haben. — Schließlich kommt eine dritte Gruppe in Betracht, welche weder eine Grundlage von Silberſtift, noch die charakteriſtiſche Art von Federzügen aufweiſt, welche nur als Kopien von Originalzeichnungen anzuſehen ſind, und deren Wert nur ein bedingter ſein kann (Frauengruppe bei Herrn Malcolm, Br. 113).

Dieſe Unterſchiede ſcheinen mir ſo evident zu ſein, daß ich anheim gebe, die Probe auf die von mir gezogenen Reſultate zu machen. Dazu eignen ſich in erſter Linie die Braunſchen, aber auch andere ſelbſt weniger gute Reproduktionen, wenn ſie nur nicht zu ſtark verkleinert ſind. Es hat aus dieſem Grunde auf die Wiedergabe der großen Pietà im Louvre verzichtet werden müſſen. Die hier vorliegenden Blätter geben ein anſchauliches Bild von der Art, wie Raffael um 1507 zeichnete, ſodann iſt der Vergleich mit der quadrirten Zeichnung in Florenz geeignet, die große Differenz zwiſchen Schülerhand und Meiſterhand klar zu machen. Durch Herſtellung mit Druckerſchwärze ſind die Linien in Silberſtift und die Federſtriche gleichartig geworden, in dieſer Beziehung muß ich auf die Braunſchen Reproduktionen verweiſen; das betreffende Material iſt indes ſo leicht zugänglich, das Studium desſelben ſo lohnend und genußreich, daß eine Anregung in dieſem Sinne gewiß auf günſtigen Boden fallen wird.

W. Koopmann.

Digitized by Google

Bücherschau.

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. V. Bd. und VI. Bd. erste Hälfte. 4°. Wien 1887, Holzhausen.

Mit rühmenswerter Regelmäßigkeit folgen einander die Bände des Jahrbuches der kaiserl. österreichischen Kunstsammlungen. Kaum hat der Leser den überaus reichen Stoff des einen Jahrganges bewältigt, so stellt auch schon der nächste Jahrgang an ihn die gleiche Aufgabe. Vor Kurzem wurde der fünfte Band und die erste Hälfte des sechsten ausgegeben, die zweite Hälfte des letzteren und der siebente Band sind noch für diesen Herbst in Aussicht gestellt. Ich habe im zehnten Bande des Repertoriums für Kunstwissenschaft einen allgemeinen Überblick über den Inhalt der ersten vier Bände des Jahrbuches gegeben und gleichsam Stichproben der hervorragenden wissenschaftlichen Bedeutung desselben geboten. Unsere kunsthistorischen Kenntnisse empfangen durch das Jahrbuch die mannigfachste Bereicherung. Es bieten nicht allein die Abhandlungen der Wiener Kunstgelehrten in den einzelnen Bänden vielseitige Belehrung; auch die Regesten und Urkundenauszüge aus den verschiedenen österreichischen Archiven, welche als zweiter Teil jedem Bande angeschlossen sind und bereits die Zahl von nahezu 5000 Nummern erreicht haben, regen nach vielen Richtungen zu eingehender Forschung an und enthalten wichtiges kunsthistorisches Material. Die Abhandlungen, stets von trefflichen Bildern begleitet, ergänzen unsere Kunde von Giovanni's da Bologna, Adrians de Fries und anderer Renaissancekünstler Thätigkeit; sie führen uns anschaulich in die Welt der Medaillen und Tapeten ein, deren Studium die Kunsthistoriker mit Unrecht den Spezialisten überlassen; sie lehren uns in Hans Kels einen der tüchtigsten deutschen Holzschnitzer des 16. Jahrhunderts kennen, geben neue Aufschlüsse über die Ehrenpforte und das Gebetbuch Kaiser Maximilians. Daß Hans Dürer an jener einen wesentlichen Anteil hatte, erscheint ebenso wahrscheinlich, wie es zur Gewißheit erhoben wird, daß die in Besançon und München bewahrten Blätter des Gebetbuches Teile eines und desselben Exemplares sind, und notwendig zusammengehören. Um die Ausschmückung des Gebetbuches rascher zu fördern, hat der Kaiser offenbar mehrere Künstler mit der Anfertigung der Randzeichnungen betraut. Das Münchener Fragment weist die Hand A. Dürers und Cranachs (?) auf, im Besançoner Fragment rühren die Randzeichnungen von Baldung Grien, Burgkmair, Altdorfer, Hans Dürer und einem Anonymus (M. A.) her.

Die aus Innsbrucker und Wiener Archiven geschöpften Urkunden harren noch auf den Historiker, um vollständig im Dienste der Wissenschaft verwertet zu werden. Ihre Durchmusterung zeigt, daß jetzt erst die Geschichte des Grabdenkmals des Kaiser Max in Innsbruck mit größerer Sicherheit geschrieben werden kann. Wir verfolgen den Fortgang der Arbeit Schritt für Schritt, erfahren, daß Kaiser Max bereits 1506 den Stefan Godl aus Nürnberg mit drei Knechten in seine Dienste nahm, um die „Rotsmiderei" in Mühlau in Gang zu bringen, wir hören dann von den Verhandlungen zwischen Gilg Sesselschreiber und Peutinger, von den Arbeiten des ersteren, welcher das Visiren, Schneiden, Formiren, Gießen und Ausbereiten (Ciseliren) der Grabbilder besorgte, lesen von den Klagen des Kaisers über die Trägheit des Meisters, von den Zerwürfnissen mit diesem und der endlichen Übergabe der Arbeit an Stefan Godl. Ein amtliches Protokoll aus dem Jahre 1528 belehrt uns, wie viele Statuen damals vollendet waren (nur siebzehn, die Statuen König Arthurs und Theodorichs fehlten noch), und welche auf Sesselschreiber, welche auf Godl zurückgehen. Eine stilkritische Prüfung der Erzstatuen

Digitized by Google

auf Grund dieser urkundlichen Nachrichten wird hoffentlich nicht allzu lange auf sich warten lassen. Dieses und noch vieles andere, was den Kunsthistoriker fesselt, boten die schon früher publizirten Bände. Der neueste steht denselben an Fülle und Gediegenheit des Inhaltes nicht nach.

Die engen Beziehungen des habsburgischen Fürstenhauses zu Italien haben den Wiener Sammlungen zahlreiche Bronzewerke der späteren Renaissance zugeführt. Die Werke Giovanni's da Bologna im kaiserl. Museum, allerdings meist nur kleinere Werkstattarbeiten, wurden in einem früheren Bande beschrieben. Hier wird nun die Thätigkeit eines anderen Bildhauers, des Leone Leoni, im Dienste des Kaisers Karl V. geschildert, drei Bronzen, die Halbfigur des Kaisers, dessen Reliefbild und die Büste der Königin Maria von Ungarn im Bilde vorgeführt, ihre Herkunft und ihr Verhältnis zu Leoni's in Madrid bewahrten Werken erörtert. Das treffliche Buch Eugène Plons über Leone Leoni (Paris, Rouam) war noch nicht erschienen, als Ilgs Abhandlung gedruckt wurde, und konnte daher nicht erwähnt, noch weniger benutzt werden.

Leoni's Porträts sind ein alter Besitz des Kaiserhauses; die kleine Bronzegruppe dagegen, welche Frimmel beschreibt, Bellerophon mit dem Pegasus, ist erst in diesem Jahrhundert zufällig erworben worden. Dennoch bleiben wir über die künstlerische Herkunft des Werkes nicht im Zweifel. Bereits Courajod hatte es mit einem Bronzeguß, welchen der Anonymus Morelli (in der Casa di M. Alessandro Capella in Padua) erwähnt, identifizirt; zum Überfluß trägt es, mit der Angabe des Anonymus übereinstimmend, die Inschrift: Expressit me Bertholdus, conflavit Hadrianus. Diese Inschrift kam erst nach der Reinigung des Gusses zu Tage.

Wir haben es also mit einer gesicherten Arbeit des Lehrers Michelangelo's zu thun. Damit ist das Interesse, das wir an dem Werke nehmen, nicht erschöpft. Wir lernen in Bertoldo einen Künstler kennen, welcher auch bei Rundwerken den Reliefstil nicht ganz aufgiebt (Bellerophon erscheint gleichsam in die Umrisse des Pegasus hineingezeichnet) und von der Antike (in diesem Falle wahrscheinlich von einer Münze) stark angeregt wurde. Diese Eigenschaften Bertoldo's helfen die Jugendentwickelung Michelangelo's erklären.

Wurde in diesem Fall ein Künstlername gesichert, so empfangen wir in einem anderen Falle klare Kunde über die Bestimmung eines Kunstwerkes. Wem gehört das nach Dürers Zeichnung geschnittene Wappen mit den drei Löwenköpfen (B. 169) an? Offenbar einem gelehrten Astronomen, lautete bisher die Antwort. Wir wissen jetzt mit aller nur wünschenswerten Bestimmtheit, daß Dürer das Wappen für den kaiserlichen Rat Jakob de Bannisis entworfen hatte, welcher in seinem Wappen die drei Löwenköpfe Dalmatiens führte. Aus Dürers niederländischer Reise sind uns die Beziehungen des Künstlers zu Jakob de Bannisis bekannt.

Den kunstgeschichtlich wichtigsten Beitrag hat unstreitig Simon Laschitzer geliefert. Der von ihm behandelte Gegenstand nimmt zwar an sich kein hervorragendes Interesse in Anspruch. Die „Heiligen aus der Sipp- Mag- und Schwägerschaft des Kaisers Maximilian" werden unter den vom Romantiker auf dem Kaiserthron inspirirten Holzschnittfolgen erst in letzter Linie genannt. Wohl aber gewinnt die Abhandlung durch die Schlüsse, welche Laschitzer aus den Holzschnitten nach eingehender und feinsinniger Betrachtung derselben zieht, und durch die Gedanken, welche er daran anknüpft und die der Verfasser selbst oder andere Forscher weiterspinnen werden, eine nicht geringe wissenschaftliche Bedeutung.

Wir sind dank den Spezialuntersuchungen der letzten Jahre gegenwärtig imstande, den künstlerischen Plänen des Kaisers genauer nachzugehen. Wir wissen nicht allein, daß die mannigfachen von ihm in das Leben gerufenen Unternehmungen Ausflüsse einer und derselben Grundidee sind und eng unter einander zusammenhängen, sondern vermögen auch die Art und Weise, wie dieselben allmählich reiften und Körper gewannen, verfolgen. In der Regel geht die litterarische Komposition der artistischen Schöpfung voran. Von langer Hand werden von Gelehrten die Werke vorbereitet. Im Auftrage des Kaisers sammeln sie den Stoff, ordnen die Gegenstände der Darstellung, setzen das Programm fest, schreiben den Text. Sie treten dann zu förmlichen Konferenzen zusammen, legen dem Kaiser das gesichtete Programm vor, welcher dann einzelne Künstler mit der Anfertigung von Skizzen betraut, in Miniatur-

Digitized by Google

bildern die Wirkung des gelehrten oder poetischen Programms auf das Auge prüft. Nicht diese, uns übrigens unbekannten Künstler, sondern die Gelehrten verhandeln dann mit den Malern, welche die Vorlagen für die Holzschnitte zeichneten. So erklärt sich der oft ganz auffällige Unterschied zwischen den Skizzen und Miniaturen einerseits, und den Holzschnitten andererseits. Die Zeichner der letzteren waren nur stofflich an die Vorschriften des Kaisers und seiner Ratgeber gebunden. Auch so bildete sich kein ideales Verhältnis zwischen Künstler und Besteller heraus; immerhin blieben die ersteren vor einer formalen Abhängigkeit gewahrt und konnten ihre eigentümliche Auffassung der menschlichen Gestalt und der Natur zur Geltung bringen.

In dieser Weise ist bei der Ausgabe des Triumphzuges vorgegangen worden, in gleicher Art sind auch die Österreichischen Heiligen entstanden. S. Laschitzer hatte bereits im vierten Bande die litterarischen Vorarbeiten ausführlich geschildert; jetzt weist er die drei Skizzenbücher und einen Miniaturkodex (in S. Paul in Kärnten, früher in S. Blasien) nach, welche den Zeichnungen für die Holzschnitte vorangingen, an welche aber der Zeichner sich keineswegs genau hielt. Diesen bis jetzt unbekannten Zeichner zu charakterisiren und ihm die gebührende Stellung in der deutschen Kunstgeschichte zu geben, bildet das Hauptziel der Abhandlung. Mit peinlicher Bedachtsamkeit, überaus genau und gewissenhaft, geht Laschitzer zu Werke. Er bietet gradezu ein Muster streng methodischer Behandlung. Zunächst werden die 120 Blätter darauf geprüft, ob sie von einem oder von mehreren Künstlern gezeichnet wurden. Die Untersuchung erforderte eine besondere Sorgfalt, da der Anteil der Holzschneider an der Formengebung streng ausgeschieden werden mußte. Diese besaßen eine ziemlich freie Hand, ihre besonderen Gewohnheiten, ihre eigene Manier. Wie die Holzschnitte schraffirt, die Linien, bald feiner bald derber gezogen, bald in längerem Flusse, bald mit wiederholten Ansätzen, Winkelstellungen geführt sind, das alles kommt nicht in Frage, wenn es sich um die Kennzeichen des Stiles, welcher den Zeichner der Vorlagen charakterisirt, handelt. Auf die Maße der Gestalten, auf den Typus der Köpfe, den Schnitt der Augen, auf die Formen der Pflanzen, welche den Vordergrund beleben, auf die Zeichnung des Bodens, der Berge, der Wolken, auf die kleinen gegenständlichen Einzelheiten muß man achten, will man jene Kennzeichen des Künstlers entdecken; denn dieses alles war notwendig schon in der Zeichnung vorhanden, ist nicht erst vom Holzschneider geschaffen oder hinzugefügt worden. Im allgemeinen gilt die Regel, daß nur die Merkmale, welche auch Blättern verschiedenen Schnittes gemeinsam sind, einen sicheren Rückschluß auf den Künstler gestatten. Von solchen Gesichtspunkten ausgehend, kam Laschitzer zu dem Resultate, daß sämtliche Holzschnittheilige von einem und demselben Künstler gezeichnet wurden. Auch die peinlichste Nachforschung wird nur in seltenen Fällen (z. B. Nr. 106, S. Udalricus) einen Augenblick zögern, der Ansicht des Verfassers unbedingt zuzustimmen. Ein Hinweis auf die Persönlichkeit, den Namen des Künstlers, ist in der Holzschnittfolge nicht gegeben. Kann man ihn aber nicht auf anderem Wege dennoch erraten? Die Vermutung lag nahe, daß der Zeichner auch bei den anderen, von Kaiser Max angeregten Holzschnittfolgen beschäftigt wurde. Mit dem sicheren Werkzeug charakteristischer Merkmale bewaffnet, untersuchte Laschitzer den Triumphzug, den Weißkönig und Theuerdank und entdeckte ihn auch glücklich in diesen Werken. An den Zeichnungen für den Triumphzug hatte er einen geringen Teil (sieben Blätter Nr. 115—120, 126), desto umfassender erscheint seine Mitwirkung an den beiden anderen Folgen. Noch war aber sein Name nicht gefunden.

Im Weißkönig kommt außer der bekannten Burgkmairmarke einmal (Nr. 78) das Monogramm L. B. vor, leider auf einem Schlachtbilde, welches überfüllt von kleinen Figuren, ohne landschaftliche Details, die Eigentümlichkeit des Künstlers nicht klar und deutlich erscheinen läßt. Dasselbe Monogramm befindet sich dann auch auf dem Titelholzschnitt des „Schiffes der Penitenz", gedruckt zu Augsburg 1514, und dieses Blatt zeigt alle charakteristischen Merkmale des Zeichners der Österreichischen Heiligen. Diese sind also ein Werk des L. B. Nun mußte aber auch die Auflösung des Monogramms versucht werden. Auf dem Rücken der Holzstöcke zum Weißkönig sind mehrere Namen vermerkt, und zwar in einer den Schnitten gleichzeitigen Schrift. Sie beziehen sich teils auf die Holzschneider, teils auf die Zeichner.

Digitized by Google

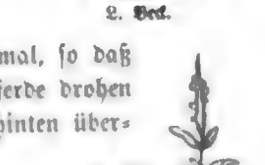
Sechsmal kommt der Name Beck vor. Daß hier der Zeichner und nicht der Holzſchneider gemeint ſei, beweiſt die verſchiedene Art des Schnittes der ſechs Blätter. Daß Beck ferner mit dem Monogrammiſten L. B. zuſammenfällt, zeigt die Übereinſtimmung des Stiles, die Wiederkehr aller Merkmale, welche auf dem Titelholzſchnitt zum Schiffe der Penitenz und in den Öſterreichiſchen Heiligen in die Augen ſpringen. Nun war es ein kurzer Schritt, den Mann mit dem Augsburger Maler Leonhard Beck zu identifiziren, welcher im Jahre 1503 das Meiſterrecht erhielt, 1505 heiratete und 1542 verſtarb. In dieſem Kettenſchluſſe fügt ſich Glied an Glied feſt an, iſt den oberflächlichen Vermutungen und grundloſen Meinungen der Boden weggenommen. So hat uns Laſchitzer in Leonhard Beck mit einem neuen Künſtler beſchenkt, welcher ſich neben Burgkmair und Schäufelein wohl ſehen läßt.

Folgt man den von Laſchitzer gegebenen Winken, ſo gewinnt man von Becks Zeichenweiſe ein deutliches, ſelten trügliches Bild, entdeckt die Züge, welche von Burgkmairs und Schäufeleins Art abweichen, und alſo ihm eigentümlich ſind. Er zeichnet die Haare anders als Burgkmair. Dieſer läßt einzelne Partien des Kopfes ganz weiß, ſtrichelt das Haar dicht über der Stirn, deutet durch einzelne Linien den Fall derſelben an und giebt den Enden am Nacken eine leichte Krümmung. (Beiſpiele im Weißkönig: Fol. 11b; Fol. 77b; Fol. 101b; Fol. 128b; u. ſ. w.). Bei Schäufelein ſind die Haare meiſtens kürzer, ſtärker geringelt, dichter und derber gewachſen.

L. Beck.

Burgkmair.

Unſer Beck dagegen führt das Haar, enger an den Kopf als Burgkmair es anſchließend, in nur wenig gekrümmten langen Linien gleichmäßig bis in den Nacken herab und verſchneidet es nicht ſo ſtark über der Stirn. (Beiſpiele im Weißkönig: Fol. 1b; Fol. 27a; Fol. 61b; 103b; 149b u. a.). Wer nur einmal die Haartrachten Becks mit jenen Burgkmairs verglichen hat, wird ſie ſtets ſofort wiedererkennen. Ebenſo ſeine Frauenköpfe. Sie ſind mehr in die Länge gezogen, als jene Burgkmairs und Schäufeleins, zeigen eine hohe Stirn, kurze ſpitze Naſe, ſtärker entwickeltes Kinn. (Weißkönig Fol. 7a; Fol. 35a; Fol. 227b; Theuerdank Nr. 4; Nr. 107; Nr. 108). Nicht minder typiſch treten uns ſeine Männerfiguren entgegen. Den Unterſchenkel zeichnet er unmittelbar über dem Knöchel, im Verhältnis zur kräftigen Wade, auffallend ſchmal, ſo daß die letztere beinahe wie ausgeſtopft erſcheint. Seine galoppirenden Pferde drohen ſtets in die Knie zu fallen und zeigen die Hufe viel zu ſtark nach hinten übergeneigt (Weißkönig: Fol. 27a; Fol. 180b; Fol. 257b). Die größte Zahl von beſonderen, ihm eigentümlichen Merkmalen bietet die Zeichnung der Landſchaft und des Hintergrundes. Den Boden deckt er mit zahlreichen kleinen Haufen von runden Kieſeln; um den mittleren größeren Stein gruppiren ſich ſtets im Kreiſe zahlreiche kleinere. Regelmäßig kehrt in der Ecke eine Pflanze mit langen ſpitzen, am Ende zuweilen leicht überfallenden Blättern wieder, aus deren Mitte eine hohe Riſpe emporſteigt (Weißkönig Fol. 153b; Fol. 158b; Fol. 162b; Fol. 182b; Theuerdank Nr. 12). Die



L. Beck.

Digitized by Google

Rinde der hohen Baumstämme, welche die Scene zuweilen seitlich abschließen, und der Baumstrünke im Vordergrunde ist immer rissig, mit Linien überzogen gezeichnet (Weißkönig Fol. 158b; Fol. 227b; Theuerdank Nr. 15), die kleinen Bäume im Hintergrunde werden durch einen Vertikalstrich, welcher von einer spitz auslaufenden Ellipse überragt wird, angedeutet. (Weißkönig Fol. 138b; Fol. 169b; Theuerdank Nr. 51, 68) Bei Burgkmair kommen solche schematisch gezeichnete Bäume gleichfalls vor; doch vergißt dieser niemals, die Umrisse der Baumkrone zackig zu gestalten. Wie in der Wiedergabe des Blattwerks, so steht Beck auch in der Abstufung und Vertiefung der Landschaft gegen den Kunstgenossen zurück. Der Mittelgrund ist bei ihm selten klar und deutlich angelegt, die häufig vorkommende Architektur im Hintergrunde nur skizzirt, ohne Schraffirung und Licht- und Schattenwechsel. Die Wolken zeigen immer eine geballte Form und in ihrer Schilderung genügen in der Regel mehr oder weniger auseinandergezogene Kreise, denen ebenfalls durch den Verzicht auf Schraffirung die körperliche Form abgeht. (Weißkönig Fol. 138b; Fol. 372b; Theuerdank Nr. 12.)

In der Kenntnis und liebevollen Durchbildung der landschaftlichen Natur kann sich Beck weder mit Burgkmair noch mit Schäufelein messen, auch die Kenntnis italienischer Renaissanceformen geht ihm merklich ab (Weißkönig Fol. 68b; Fol. 227b; Fol. 251a). Dagegen überragt er namentlich den letzteren in dem Reichtum an mannigfachen, porträtmäßig gefaßten Kopftypen und steht darin dem älteren Holbein nahe. Die von uns angeführten Merkmale kommen keineswegs vereinzelt vor; man kann vielmehr behaupten, daß wo das eine auftritt, sich regelmäßig auch die anderen einstellen: ein Beweis dafür, daß wir es nicht mit Zufälligkeiten zu thun haben, sondern dauernden Gewohnheiten, einer wirklich persönlichen, dem Künstler eigentümlichen Weise gegenüber stehen. Darauf gestützt, ziehen wir sodann den Schluß: sowohl im Weißkönig als auch im Theuerdank gehört eine große Zahl von Blättern demselben Meister, welcher die Österreichischen Heiligen gezeichnet hat. Leonhard Beck hat an den Illustrationen der beiden Werke *mindestens* den gleichen Anteil wie Burgkmair und Schäufelein.

Wie die Abhandlungen, so bieten auch die „Quellen zur Geschichte der kaiserl. Hausammlungen", der zweite Teil des fünften Bandes, eine reiche kunstgeschichtliche Ausbeute. Aus der Bibliothek der kaiserlichen Sammlungen teilt Frimmel eine Reihe von Bilderhandschriften und Kunstbüchern mit und giebt über Entstehung, Inhalt und Illustrationen derselben kurze kritische Berichte. Aus dem Kreise der beschriebenen Codices heben wir ein Graduale hervor, für eine hussitische Gemeinde bestimmt und von einem nicht weiter bekannten Maler *Matthäus* am Ende des 15. Jahrhunderts illuminirt, weil sich darin der unmittelbare Anschluß des böhmischen Künstlers an die deutschen Schulen (Schongauer?) kundgiebt. Auch der seltsamer Weise als Hofmaler des böhmischen Königs Wenzel charakterisirte *Gangolf Herlinger*, welcher 1540 eine Pfründe im Kloster Osseg erhielt, ist offenbar deutscher Herkunft. Zu größtem Danke verpflichtet uns die treffliche Wiedergabe der Dürerschen Handzeichnungen aus dem bekannten Ambraser Kunstbuche. Die Wichtigkeit derselben war längst anerkannt; noch immer fehlte es aber an einer guten Reproduktion. Die Zeichnungen, Dürers reifster Zeit angehörig, entfalten in dem Hängeleuchter mit der Sirene, in der Quellnymphe und in Venus mit Amor einen Formenadel, der auch den Ungläubigsten von Dürers feinem Schönheitssinn überzeugen muß. — Die Urkundenregesten sind auch in diesem Bande dem Reichsfinanzarchive entlehnt. Sie umfassen fast ausschießlich das Zeitalter Kaiser Ferdinands I. und werfen namentlich auf die Anfänge der Renaissancekunst in Österreich ein helles Licht. Über die Wanderungen italienischer Künstler und Handwerker über die Alpen waren wir im allgemeinen wohl unterichtet. Die Anlehnung der frühen Renaissancebauten in Österreich an den italienischen Stil fand nur auf diese Art vollständige Erklärung. Daß sie aber in so großer Zahl auf österreichischem Boden heimisch werden, man möchte sagen, in hellen Haufen hier auftreten, und daß ihre Thätigkeit sich so rasch über alle Provinzen ausbreitet, hat uns dennoch überrascht. Die Beweise dafür liefern die mitgeteilten Urkunden. Ohne Anspruch darauf, das Verzeichnis der italienischen Künstler im Dienste Kaiser Ferdinands vollständig zu liefern, führen wir folgende Namen an: Georg, Anton und Jakob de Spatio, Domenico da Bologna, Juan Maria von Neapolis, Anton Cantian, Anton de Fadalbi, Sigmund de

Digitized by Google

Pratoveteri, Franz, Domenico und Hieronymus de Pozzo, Jhan Maria de Speciecasa, Peter Ferrabosco, Alexander Cavalin, Francesco Zereuel, Johann von Roveredo, Domenico de Lalio, Felix de Pisa, Andreas, Baptista und Ulrich Auosstalis (Guastalla?), Paul Mirandula, Baptista und Julio Fontana, Johann Lugkesz (Lucchese), Paolo della Stella, Johann Baptista de Ferro u. a. In ihren Händen ruht wesentlich das Kriegsbauwesen, daher sie in der windischen Mark, in Kroatien und Ungarn, überall wo der Landesschutz gegen die Türken Befestigungen erheischt, die reichste Verwendung finden. Sie werden mit Vorliebe bei Wasserbauten beschäftigt; wir treffen sie aber auch in den Schlössern von Wiener-Neustadt, Wien, Ebersdorf, Prag, Podiebrad als Baumeister, Steinmetzen und Dekorationsmaler thätig. Die deutschen Künstler erscheinen neben ihnen in der Minderzahl, und von diesen wenigen dürften einzelne mehr mit der Verwaltung der Baugelder und Überwachung der Werkmeister als mit der Ausführung der Werke selbst betraut gewesen sein. Daß es an Streitigkeiten der Italiener untereinander und mit den Deutschen nicht fehlte, braucht nicht erst versichert zu werden. Darüber kann man, als über etwas Bekanntes und Gewöhnliches hinweggehen. Dagegen verdient das allgemeine Urteil, welches Kaiser Ferdinand über die welschen und deutschen Baumeister fällte, und worin sich gewiß die öffentliche Meinung, die Zeitstimmung abspiegelt, der Vergessenheit entrissen zu werden. Er schreibt: „Die deutschen Werkleute verstehen sich auf die Kirchengebäude und Manier besser als die Welschen." Dagegen werden an einer anderen Stelle die „welschen Bauleute wegen ihrer Vorteilhaftigkeit und Genauigkeit" gerühmt. „Solche besitzen die deutschen Werkleute nicht, daher jene wohlfeiler arbeiten."

Den Mittelpunkt der Verhandlungen zwischen Kaiser Ferdinand und den Künstlern bilden die Bauten auf dem Prager Schlosse: das Lusthaus, die Landstube (stufa della giustizia) und die Schloßkirche. Die Geschichte der Bauten erfährt durch die Urkunden mannigfache Ergänzung und Berichtigung. Dem Paolo della Stella bleibt sein Ruhm ungeschmälert. Er steht in der That an der Spitze der Werkleute, welche am Lusthause arbeiten, und darf sich bereits 1538 auf längere Dienste berufen. Im Jahr 1541 ist die unterste Halle bis auf die „Historienbilder" vollendet. Mit der bezweifelten Existenz des Peter Ferrabosco hat es seine vollkommene Richtigkeit. Dieser „Maler und Architekt" ist im Jahre 1554 auch im Prager Schlosse thätig gewesen. Dagegen muß der Hans Trost in den kunsthistorischen Handbüchern unerbittlich gestrichen werden. Er verwandelt sich in den „Erenhold und Baumeister" Hans Tirol, ist Oberstbaumeister der Krone Böhmen, hat in Podiebrad einen schönen Kamin, in der Landstube eine Loggia auf die „Janicho" (ionische) Art gemacht und steht in den fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts an der Spitze der im Prager Schlosse thätigen Künstlergemeinde. Er spielte offenbar eine wichtige Rolle und darf nicht unter Paolo della Stella als bloßer Hilfsarbeiter gestellt werden. Neben ihm wird Bonifaz Wohlgemuth am häufigsten genannt, nach einzelnen Andeutungen zu schließen, ein Anhänger der soliden deutschen Bauweise, welcher sich scharf gegen die modischen Stukkoverzierungen ausspricht und den älteren Gewölbekonstruktionen aus gehauenen Steinen das Wort redet. Auch abgesehen von den wertvollen Nachrichten über die Prager Schloßbauten, bieten die mitgeteilten Urkunden noch wichtige Beiträge zum Verständnis des im 16. Jahrhundert herrschenden Baubetriebes. Wir lernen die peinlich langwierigen Vorberatungen, die schier endlosen Verhandlungen, welche der eigentlichen Bauthätigkeit vorangingen, die vielfache Teilung der Arbeit, die große Selbständigkeit der einzelnen Werkmeister kennen. Schon am Anfange unserer Renaissancearchitektur trat ihre schwache Seite, der Mangel an fester Einheit, die an das Mechanische streifende Zusammensetzung des Ganzen aus einzelnen Teilen in den Vordergrund.

Wenn man die Fülle kunsthistorischer Belehrung, welche aus einem einzigen, der Forschung geöffneten Archive geschöpft wird, erwägt, so darf man wohl, ohne Furcht, als Sanguiniker verspottet zu werden, große Hoffnungen auf die endliche Aufschließung der vielen deutschen, namentlich der reichsstädtischen Archive setzen. Zunächst freilich bleibt es bei dem bloßen Wunsche, daß eine passende Vorbildung nun allen Archivaren die Fähigkeit und ein ernstes Interesse die Lust verleihen möchte, die ihnen anvertrauten Schätze auch der deutschen Kunstgeschichte dienstbar zu machen. — Da ich Wünsche ausspreche, so will ich auch noch einem

Digitized by Google

anderen dringenden Wunsche an dieser Stelle Raum geben. Ein Rundschreiben der Leipziger Buchhandlung A. G. Liebeskind teilte mit, daß sie den Rest der Auflage übernommen habe. Es scheint demnach der Bedarf der Bibliotheken und großen Bücherſammlungen gedeckt und der Ankauf der ganzen Folge der Jahrbücher in größerer Zahl kaum wahrscheinlich. Ist auch der Preis bei der prachtvollen Ausstattung der Jahrbücher verhältnismäßig billig, so übersteigt er doch an und für sich weithin die Mittel der deutschen Kunstgelehrten. Auch werden sich unter den letzteren schwerlich viele finden, welche allen Abhandlungen das gleiche Interesse entgegentragen. Aber sehr vielen ist die eine und die andere Abhandlung geradezu unentbehrlich. Wer z. B. die deutsche Kunst im Zeitalter Kaiser Maximilians studirt, darf die Regesten nicht aus der Hand legen; wer sich eingehend mit Dürer, mit den deutschen Holzschnitten des 16. Jahrhunderts beschäftigt, wird gern und wiederholt auf die Abhandlungen von Laschitzer, Chmelarz u. a. zurückgreifen. Und verdienen die Illustrationen des Besançoner Gebetbuches, die Dürerzeichnungen in der früheren Ambraser Sammlung, von welchen die bei den deutschen Malern des 16. Jahrhunderts so beliebte Quellnymphe den Lesern dieser Zeitschrift als Probe geboten wird, die Österreichischen Heiligen, der Weißkönig nicht eine weitere Verbreitung? Bei dieser Sachlage ist wohl die Frage gestattet, ob nicht Separatausgaben oder Separatabdrücke der einzelnen Abhandlungen in einer festbegrenzten Zahl von Exemplaren dem Buchhandel überwiesen werden könnten? Doch nicht mit einem frommen Wunsche für die Zukunft, sondern mit dankbarer Anerkennung des Geleisteten will ich diese Anzeige schließen. Vor dreißig Jahren feierte die Kunstforschung in Österreich ihre erste Blütezeit. Von Männern wie Eitelberger, Camesina, Heider, Sacken, Weiß u. a., welchen sich die Gelehrten „aus dem Reiche“ willig anschlossen, wurde eine Reihe stattlicher Publikationen, vorwiegend dem Mittelalter gewidmet, geschaffen. Eine Zeitlang schien die kunstwissenschaftliche Strömung zu stauen, das Interesse für die Kunstgewerbe vorzuherrschen. Die Jahrbücher der kaiserlichen Sammlungen beweisen, daß die Kräfte nicht gefeiert, sich nur gesammelt haben. Eine neue glänzende Periode der Kunstforschung ist in Deutschösterreich angebrochen, das jüngere Geschlecht steht der älteren Generation durchaus ebenbürtig gegenüber.

Anton Springer.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

DEUTSCHE RENAISSANCE

Eine Sammlung

von Gegenständen der Architektur, Dekoration und Kunstgewerbe,

unter Mitwirkung von Fachgenossen in Originalaufnahmen

herausgegeben von

A. Ortwein, fortgesetzt von **A. Scheffers.**

Erscheint in Lieferungen à 10 Blatt Folio. Bis Ende März 1887 wurden ausgegeben Lieferung 1—212 à M. 2. 40. Je 30 Lieferungen bilden einen Band. Lfg. 1—180 = 6 Bände in Leinwand geb. à 85 M.; in Halbfranz geb. à 96 M. Das ganze Werk wird voraussichtlich im Jahre 1887 mit ca. 225 Lieferungen abgeschlossen.

Der Inhalt der ersten 6 Bände und des angefangenen siebenten Bandes gliedert sich folgendermassen:

I. Band. 1. Nürnberg. — 2. Augsburg Heft 1—4. — 3. Rothenburg a. T. — 4. Bevern. — 5. Höxter. — 6. Mainz Heft 1 u. 2. — 7. Luzern. — 8. Merseburg u. Halle Heft 1. — 9. Heidelberg Heft 1 u. 2. — 10. Zürich Heft 1.

II. Band. 11. Brieg Heft 1 u. 2. — 12. Hameln. — 13. Münden. — 14. Tübingen Heft 1. — 15. Dresden Heft 1 u. 2. — 16. Wertheim. — 17. Basel. — 18. München Heft 1. — 19. Berlin Heft 1. — 20. Ulm Heft 1. — 21. Landshut Heft 1 u. 2. — 22. Köln Heft 1 u. 2. — 23. Schloss Baden. — 24. Honnover. — 25. Celle. — 26. Aschaffenburg Heft 1.

III. Band. 9. Heidelberg Heft 3 (Schluss). — 13. Münden Heft 3 (Schluss). — 14. Tübingen, Heft 2 (Schluss). — 15. Dresden Heft 3—5 (Schluss). — 21. Landshut Heft 3. — 22. Köln Heft 3—10 (Schluss). — 27. Hämelscheburg. — 28. Münster. — 29. Braunschweig Heft 1—3. — 30. Gandersheim. — 31. Verden und Stadthagen. — 32. Helmstedt. — 24. Zwickau.

IV. Band. 2. Augsburg, Heft 5 (Schluss). — 6. Mainz Heft 3 u. 4 (Schluss). — 20. Ulm Heft 2—5 (Schluss). — 21. Landshut Heft 4—6 (Schluss). — 26. Aschaffenburg Heft 2 (Schluss). — 34. Bremen, Heft 1—4. — 35. Hildesheim. — 36. Paris (Louvre). — 37. Stuttgart. — 38. Danzig Heft 1—4. — 39. Gernsbach. — 40. Lüneburg. — 41. Hamburg.

V. Band. 8. Halle Heft 2—4. — 19. Berlin Heft 2 u. 3 (Schluss). — 29. Braunschweig u. Wolfenbüttel Heft 4—6 (Schluss). — 34. Bremen Heft 5 (Schluss). — 38. Danzig Heft 5—7 (Schluss). — 42. Trier. — 43. Lübeck Heft 1—3. — 44. Colmar. — 45. Coblenz. — 46. Magdeburg u. Halberstadt. — 47. Die Plassenburg.

VI. Band. 11. Brieg Heft 3 (Schluss). — 18. München Heft 2—6 (Schluss). — 43. Lübeck Heft 4 u. 5 (Schluss). — 48. Erfurt und Heldburg. — 49. Schloss Gottesau. — 50. Mittelrhein. — 51. Torgau Heft 1—3. — 52. Goslar. — 53. Breslau und schlesische Orte Heft 1—6. — 54. Franken.

VII. Band. 8. Ergänzungsheft zu Halle. — 51. Torgau Heft 4—6 (Schluss). — 53. Breslau und schlesische Orte Heft 7 (Schluss). — 54. Bern. — 56. Schloss Leitzkau. — 57. Frankfurt, Hanau, Marburg. — 58. Saalfeld, Rudolstadt, Coburg. — 59. Mecklenburg. A. Rostock. (4 Hefte). B. Doberan. C. Wismar. (3 Hefte). — 60. Ostfriesland. — 61. Marburg. — 62. Werrathal, Lahnthal und Westfalen.

Von den Abteilungen: 42 u. 44 (**Trier** u. **Colmar**), 6 Hefte; 45 (**Coblenz** u. **Moselthal**), 5 Hefte; 50 (**Mittelrhein**), 3 Hefte; 52 (**Goslar**), 3 Hefte; 54 (**Franken**), 5 Hefte; 60 (**Ostfriesland**) 5 Hefte; 62 (**Werrathal** etc.) 3 Hefte, sämtlich von **Studirenden der technischen Hochschule in Aachen** unter Leitung der Prof. Ewerbeck und Henrici herausgegeben, sind **Ausgaben in Doppelformat** erschienen, die à 3 M. pro Heft berechnet werden. — Als besondere Publikation erschien auch: **Die Michaeliskirche in München**, herausg. von L. Gmelin, 3 Hefte.

Einzelne Lieferungen werden nur, soweit es der Vorrat zulässt, abgegeben.

Eine Ergänzung zu obigem Werke bildet das ebenfalls von **A. Ortwein** begonnene und von **R. Bakalowitz, W. Schulmeister, M. Bischof** und **Franz Paukert** fortgesetzte Unternehmen:

DEUTSCHE RENAISSANCE
IN ÖSTERREICH.

Erster Band: **Steiermark und Böhmen.** 13 Hefte à M. 2. 40. Zusammen in einen Band geb. 35 M.

Zweiter Band: **Oberösterreich, Salzburg** und **Tirol.** 12—13 Hefte, von denen 6 erschienen sind, und weitere 6—7 im laufenden Jahre das Ganze abschliessen werden.

Digitized by Google

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

GESCHICHTE DER ARCHITEKTUR

VON DEN ÄLTESTEN ZEITEN BIS AUF DIE GEGENWART.

Dargestellt von **Wilhelm Lübke,**
Professor am Polytechnikum und an der Kunstschule in Karlsruhe.

Sechste verbesserte und vermehrte Auflage. 2 Bände gr. Lex.-8°, mit 1001 Illustrationen. 1885. br. 26 M., in Kaliko geb. 30 M., in Halbfranz geb. 32 M.

Das bekannte, für das Studium der Geschichte der Baukunst unentbehrliche Handbuch des berühmten Kunsthistorikers hat in dieser neuen Auflage eine **wesentliche Umgestaltung und Vermehrung** erfahren. Mit der namentlich die **Antike** und die von C. v. Lützow bearbeitete **Renaissance** betreffenden Erweiterung des Textes ist auch die Zahl der Abbildungen von 782 auf 1001 gestiegen. Vieles Veraltete und Ungenügende ist ausgemerzt, zahlreiche neue Darstellungen nach trefflichen Zeichnungen von F. Baldinger, Lambert und Stahl u. a. dafür aufgenommen.

DER CICERONE.

Eine Anleitung zum Genuss der Kunstschätze Italiens.

Von **J. Burckhardt.**

Fünfte vermehrte und verbesserte Auflage. Unter Mitwirkung des Verfassers herausgegeben von Wilh. Bode. 1884. 3 Bände. brosch. 13 M. 50 Pf., geb. in Kaliko 15 M. 50 Pf.

POPULÄRE AESTHETIK

von **Carl Lemcke,**
Professor am Polytechnikum zu Stuttgart.

Fünfte vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 67 Illustrationen. br. 9 M. 50 Pf., geb. 11 M.

RAFFAEL UND MICHELANGELO

von **Anton Springer,**
Professor an der Universität in Leipzig.

Zweite verbesserte Auflage in zwei Bänden gr. Lex.-8°. Mit vielen Illustrationen. Engl. kart. 21 M., in Halbfranz 25 M., in Liebhaberbänden 30 M.

Joseph Baer & Co.

Buchhändler und Antiquare

in Frankfurt am Main,

Rossmarkt 18.

Specialität in Kunst- und kunstgewerblicher Litteratur.

Neue Englische und Französische Publikationen zu Originalpreisen ohne Aufschlag,

meist bereits ein Jahr nach Erscheinen zu antiquarischen Preisen.

Grosses Lager von neuen und alten Werken,

Seltenheiten, kostbaren Einbänden und Ornamentstichen,

worüber regelmässig Kataloge erscheinen, die gratis und franco verschickt werden.

Auf Wunsch Ansichtssendungen.

Letzt erschienene Verzeichnisse unseres Antiquarischen Lagers:

Catalog 168. Malerei, Sculptur und Architectur.
„ 174. Costüme und Festliche Aufzüge. — Sport, Pferdekunde.
„ 177. Aeltere Architektonische Werke und Ornamentstiche. (12)
„ 178. Neuere kunstgewerbliche und architektonische Werke.

Druck von August Pries in Leipzig.

Digitized by Google

22. Jahrgang. Heft 8.

Hierzu Kunstchronik Nr. 31. Ausgegeben am 12. Mai 1887.

Zeitschrift
für
Bildende Kunst

Herausgegeben von
Prof. Dr. Carl von Lützow.

Nebst

Kunstgewerbeblatt

Herausgegeben von
Arthur Pabst.

Mit dem Beiblatt: Kunstchronik.

Preis
fürs ganze Jahr
28 Mark.

Einzelpreis
dieses Heftes
3 Mark.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Berlin: W. H. Kühl, Jägerstraße 73.

1887.

Zeitschrift für bildende Kunst. Achtes Heft.

Inhalt.

Adolf Lier. S. 229. — Die kunsthistorische Abteilung der schwäbischen Kreisausstellung zu Augsburg. (Fortsetzung.) Von H. E. von Berlepsch. S. 235. — Altflandrische Bilder in Spanien und Portugal. (Fortsetzung.) IV. Jan van Eyck. Von Carl Justi. S. 244. — Bücherschau: Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassizismus von Cornelius Gurlitt. Besprochen von Jos. Dernjac. S. 252. — Die Thorpfostenkolosse von Khorsabad. Von A. Ortwein. S. 258.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

†Landstraße. Von Adolf Lier. Heliogravüre von E. Albert. Zu S. 229. — Porträt Liers. Holzschnitt von G. Zieleke. S. 229. — Vignette von H. E. v. Berlepsch. S. 235. — Hl. Katharina von H. Burgkmair d. Ä. Zeichnung von H. E. v. Berlepsch. S. 239. — Zwei Kriegerfiguren von H. Burgkmair. Ebenso. S. 240. 241. — Der Brunnen des Lebens. Gemälde von J. van Eyck. S. 248. — Gruppe aus demselben Bilde. S. 249. — Portalbekleidung von Khorsabad. S. 258.

Kunstgewerbeblatt. Achtes Heft.

Inhalt.

Büchereinbände von geschnittenem und getriebenem Leder. Von Paul Joh. Rée. S. 143. — Eine deutsche Aufnäharbeit aus dem Ende des 16. Jahrhunderts. Von Max Heiden. S. 152. — Bücherschau: XII. Bapst, Germain, Etudes sur l'orfèvrerie française au XVIIIe siècle. S. 153. — XIII. Kunstsammlungen des Herrn Richard Zschille, herausgegeben von A. Pabst. S. 154. — XVI. J. J. Rein, Japan. II. Band. S. 154. — Kleine Mitteilungen. S. 160. — Zeitschriften. S. 166.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Kopfleiste, entworfen von L. Hellmuth. S. 143. — Einband des Compendium Chronicarum von Petrus de Heren. S. 145. — Einband des Schwabenspiegels. S. 146. — Einband einer Chronik des Hauses Löffelholz (Rückseite). S. 147. — Einband eines Pergamentbreviers, Vorder- und Rückseite. S. 148. 149. — Rückseite des Einbandes einer anderen Chronik des Hauses Löffelholz. S. 151. — †Aufnäharbeit des 16. Jahrhunderts. Lithographie von J. G. Fritzsche. Zu S. 152. — Holzmodell eines silbernen Löffels aus der Sammlung Zschille. (Verlag von Paul Bette in Berlin.) S. 154. — *Adler aus Schmiedeeisen, Arbeit des Miyochin Muneharu. S. 155. — *Theekanne, Steinzeug von Kuwana in Ise. S. 156. — *Gußeiserner Kessel mit Tauschirarbeit. S. 157. — *Deckel einer Dose, mit geschnittenem Lack verziert. S. 158. — Zinnernes Taufgerät, entworfen und ausgeführt von Th. Prüfer, Berlin. S. 159. — Kandelaber von François-Thomas Germain; Leuchter von Pierre Germain. Aus Bapst, Etudes sur l'orfèvrerie etc. (Verlag von J. Rouam in Paris.) S. 165. — †Blatt 15 und 16 aus dem Augsburger Modelbuch von 1534. (Vgl. S. 49.)

* Diese Abbildungen sind dem Werke von J. J. Rein, Japan (Verlag von Wilh. Engelmann) entlehnt.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Ende Mai erscheint:

Georg Graef's

Wandtafeln für den Unterricht im Elementar-Freihandzeichnen

an Volksschulen und gewerblichen Fortbildungsschulen.

20 Blatt auf Hanfpapier 64 : 84 cm gross. Preis 10 Mark.

Das vorliegende, aus der Praxis hervorgegangene Werk ist bestimmt, als bequemes Hilfsmittel beim Massenunterricht in der Volksschule zu dienen; es soll dem Lehrer das zeitraubende Tafelzeichnen ersparen. Der Verfasser stellt die einfachsten und gebräuchlichsten Ornamentmotive in sorgfältigster Auswahl und korrektester Zeichnung zusammen. Um die Umrisse scharf und deutlich herauszuheben, ist bei jeder Tafel entweder der Grund, auf welchem das Ornament steht, oder das Fleisch des Ornaments selbst schraffirt. Die Blätter sind auf Hanfpapier gedruckt und daher ziemlich widerstandsfähig. Sie können ganz gut unaufgezogen verwendet und mit Reisszwecken an die Schultafel oder auf Holzrahmen befestigt werden.

Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Von **J. Burckhardt.** Fünfte vermehrte u. verbesserte Auflage. Unter Mitwirkung des Verfassers herausgegeben von **Wilh. Bode.** 1884. 3 Bände. broch. M. 13.50, geb. in Calico M. 15.50.

= Ein architektonisches Prachtwerk ersten Ranges. =

Das Lustschloss zu Schleissheim, mit Unterstützung S. M. des Königs Ludwig II. von Bayern herausgegeben von G. F. Seidel. 12 Tafeln gr. Fol. in Kupferstich von Ed. Obermayer mit einem historischen Text von Dr. F. Mayerhofer. Ausg. I auf chines. Papier in Mappe 65 M. — Ausg. II auf weissem Papier in Mappe 45 M.

Nur 120 Exemplare kommen in den Handel.

Digitized by Google

Statt der Heliogravüre „Landſtraße“ nach Ad. Lier, welche im nächſten Hefte erſcheinen wird, iſt dieſem Hefte eine Radirung nach einem andern Gemälde Liers, „Landſchaft mit pflügendem Bauer“, beigegeben.

Die Verlagshandlung.

Digitized by Google

Digitized by Google

Adolf Lier.

Mit Abbildungen.

Die Entwicklung der neueren Münchener Landſchaftsmalerei iſt auf das engſte mit den drei Namen: Rottmann, Schleich und Lier verknüpft. Erſcheint Rottmann wenigſtens in den Werken ſeiner beſten Zeit als Vertreter der idealiſirenden Richtung der Landſchaftsmalerei, welche ihre Wirkungen durch die Betonung der Form und durch die Schönheit der Linienführung zu erreichen ſucht, ſo beruht die Stärke ſeiner beiden Nachfolger auf dem Stimmungsbild, d. h. auf der Schilderung des Eindruckes, welchen die Landſchaft auf das Gemüt auszuüben pflegt. Inſofern gehören Schleich und Lier auf das innigſte zuſammen. Gleichwohl beſteht auch zwiſchen ihnen trotz der Gemeinſamkeit ihres hauptſächlichſten künſtleriſchen Grundſatzes ein leicht zu erkennender Unterſchied. Schleich, im weſentlichen Autodidakt und durch das Studium der alten Meiſter beſtimmt, iſt am größten, wenn er den Kampf in der Natur darſtellt; Lier, ebenſowohl ein Schüler jener als ihrer bedeutendſten Nachfolger, der modernen Franzoſen, in der Wiedergabe des Friedens und der Ruhe in derſelben. Schleichs Begabung glich mehr der des Dramatikers, diejenige Liers der des Lyrikers. Ein weiterer Unter-

Digitized by Google

schied ist in dem verschiedenen Verhältnis der beiden Künstler zur Natur zu finden. Lier stand derselben durchweg viel objektiver gegenüber als Schleich, der, weniger sorgfältig in der Zeichnung, namentlich in koloristischer Hinsicht ziemlich frei verfuhr und dabei gelegentlich ins Outrirte verfiel. Ohne Rücksichtnahme auf das natürliche Aussehen pflegte er die verschiedensten Gegenstände zu Trägern seiner prinzipiellen Farben zu machen, die er nach bestimmten Anschauungen gegen einander wirken ließ, während Lier zunächst jeden Gegenstand für sich studirte, um ihm dann vielleicht in seinem Bilde zu Gunsten eines feinen Grans die rein natürliche Farbe zu nehmen.

Fragt man nach dem Einfluß, welchen die drei Meister auf die Kunst ihrer Zeit ausgeübt haben, so findet man, daß Rottmann fast allein dastand und keinen ebenbürtigen Nachfolger gehabt hat. Ebenso wie seinem großen Zeitgenossen Cornelius fehlte ihm jegliche Begabung zum Lehrer. So gern er bereit war, andere zu fördern und zu unterstützen, so wenig war er im Stande, sich in fremde Ideen hineinzudenken, so daß er überall, wo er rathend und berichtigend eingriff, die Individualität des Kunstwerkes vernichtete und ihm das Gepräge seines eigenen Geistes aufdrückte. Ganz anders bei Schleich, der als der „allgemeine Landschaftsrat" allen Zeitgenossen liebenswürdig zur Seite stand und durch sein Beispiel in ungewöhnlicher Weise anregend wirkte. Dennoch kann man von einer Schule Schleichs nicht reden. Dagegen gewann Lier als Lehrer auf die ganze jüngere Generation der Münchener Landschaftsmaler Einfluß und hatte die Freude, aus seiner Schule die bedeutendsten Vertreter dieses Kunstzweiges in Süddeutschland hervorgehen zu sehen.

Schon aus diesem Grunde dürfte es gerechtfertigt erscheinen, wenn die Zeitschrift durch die folgenden Aufzeichnungen an das Leben und Wirken Liers erinnert und seine Bedeutung für die Geschichte der deutschen Kunst festzustellen versucht. Und gesetzt den Fall, daß seine Schule nicht den Erfolg gehabt hätte, den sie in der That hatte, so würden auch die von ihm selbst herrührenden Schöpfungen Anlaß genug bieten, ihm an dieser Stelle ein Blatt der Erinnerung zu widmen.[1])

Es war Lier nicht vergönnt, von vornherein die schon in früher Jugend von ihm ersehnte Laufbahn eines Malers einzuschlagen. Am 21. Mai 1826 (nicht, wie gewöhnlich angegeben wird, 1827) zu Herrnhut in der Oberlausitz geboren, mußte er sich dem Wunsche seines Vaters fügen, welcher ihn für das Baufach bestimmte, in der Meinung, daß dieser der Kunst nahestehende Beruf mehr Sicherheit für ein ausreichendes Brot als die Malerei gewähren und gleichzeitig den künstlerischen Anlagen des Sohnes genug Gelegenheit zur Entwicklung bieten werde. Diese wohlgemeinte Maßregel erwies sich jedoch als ein entschiedener Mißgriff. Lier besuchte zwar die Baugewerkenschule in dem nahen Zittau und später die Bauschule und Akademie zu Dresden, wo er eine Zeit lang als Schüler Sempers thätig war, mit gutem Erfolg, fühlte sich aber von seinem Studium nicht im mindesten befriedigt, obwohl er, wie manche seiner damaligen Kollegen bezeugen, die ihm übertragenen Aufgaben mit spielender Leichtigkeit bewältigte. Dies änderte sich auch nicht, als er im Anfang des Jahres 1848 nach Basel übersiedelte, um unter der Leitung des Architekten Melchior Berri für den dortigen Museumsbau zu arbeiten. Er zeigte nur wenig Ausdauer und ließ sich von den Wogen der revolutionären Bewegung und dem feurigen Wesen des Freiheitsapostels Hecker so gefangen nehmen, daß er sich in

1) Für die biographischen Einzelheiten sei auf den Artikel der Allg. deutsch. Biographie hingewiesen.

jugendlicher Übereilung dem abenteuerlichen Freischarenzuge desselben ins Badische anschloß. Der unglückliche Ausgang der Expedition, bei welcher er sich nur mit Mühe vor der Gefangennehmung durch die Flucht über die schweizerische Grenze rettete, ernüchterte ihn noch immer nicht. Er folgte Hecker nach Zürich und Bern, und wer weiß, was aus ihm geworden wäre, wenn dieser nicht eines schönen Tages nach Amerika verschwunden wäre. Lier kehrte nach Basel zurück und löste das ihm immer lästiger werdende Verhältnis zu Berri, um sich nunmehr unter der Anleitung eines Malers Süffert der Malerei zu widmen. Daß er, bereits dreiundzwanzig Jahre alt, sich doch noch entschloß, die Maurerkelle mit dem Pinsel zu vertauschen, dazu bestimmte ihn am meisten die Aufmunterung des Historienmalers Karl Adolf Mende aus Leipzig, welcher sich damals aus politischen Gründen in Basel aufhielt. Auch war inzwischen der Vater gestorben, und die Mutter gab es auf, dem Andringen ihres Sohnes länger Widerstand entgegenzusetzen.

Basel aber war nicht der Ort, wo ein Jünger der Kunst mit Erfolg seinen Studien obliegen konnte. Wo sollte sich Lier hinwenden? Nach Dresden zurückzukehren, kam ihm nicht in den Sinn; die Zustände an der Akademie hatte er gründlich verabscheuen gelernt, es blieb keine andere Wahl, als nach München zu gehen.

Lier siedelte also im Oktober 1819 nach der bayrischen Hauptstadt über, sah sich aber auch hier zunächst ratlos darüber, wie er am schnellsten zu seinem Ziele gelangen sollte. Er durfte bei seinen Verhältnissen nicht daran denken, den langjährigen Kursus einer Akademie durchzumachen, und war sich außerdem klar geworden, daß für ihn von den damaligen Professoren des Münchener Instituts nichts zu lernen sei. Man hatte ihm gerathen, bei Joseph Bernhardt, welcher sich in jenen Jahren neben Joseph Stieler eines großen Rufes als Porträtmaler erfreute und eine eigene Schule unterhielt, einzutreten. Aber die Zahl seiner Jünger war so groß, daß Bernhardt den neuen Ankömmling zurückwies und ihn auf später vertröstete. Ein anderer Künstler, namens Lehmann, an den ihn sein Baseler Lehrer empfohlen hatte, war eben im Begriff abzureisen, als Lier sich ihm vorstellen wollte. So waren seine ersten Schritte in München wenig verheißungsvoll, und leicht hätte ihn die Reue, seine sichere Laufbahn aufgegeben zu haben, beschleichen können, hätte er nicht durch einen Zufall in einer Abendgesellschaft in dem Genre- und Landschaftsmaler Richard Zimmermann einen Lehrer und Freund gefunden, der sich seiner aufs wärmste annahm.

R. Zimmermann, geb. am 2. März 1820 zu Zittau, gestorben den 4. Februar 1875, war ein Landsmann Liers. Auch er hatte es erfahren, was es heißt, in seinen künstlerischen Neigungen beschränkt zu werden, da ihn sein älterer Bruder Albert wider seinen Willen für die historische Kunst bestimmte und seinem Wunsche, als Landschaftsmaler thätig zu sein, entgegentrat. Aber auch er hatte den Widerstand zu überwinden gewußt und nahm gerade in dem Anfang der fünfziger Jahre, als Lier in sein Atelier eintrat, eine hochgeachtete Stellung unter den Münchener Landschaftsmalern ein. Die ersten Aufgaben, die er Lier zuerteilte, lagen indessen nicht auf dem Gebiete der Landschaft. Lier mußte vielmehr anfänglich bei ihm Porträts und Genreseenen entwerfen, von denen sich nur einige wenige Proben im Besitz der Familie erhalten haben, bei denen es jedoch ungewiß ist, wie weit sie etwa Kopien nach Zimmermann oder eigene Kompositionen sind. Gleichzeitig übte er sich in der Privatschule des von Genelli und Rahl beeinflußten Historienmalers Johann Baptist Berdellé, des Schöpfers der Fresken im neuen

Digitized by Google

Polytechnikum zu München († 22. Juli 1876 durch Selbstmord) im Zeichnen von Köpfen und Akten. Nach solchen Vorübungen ging er jedoch bald ganz zum Landschaftsfache über, das seinen Neigungen und seiner Befähigung am meisten entsprach.

Die damals in München vorherrschende Richtung in der Landschaftsmalerei entnahm ihre Motive der erst seit kurzer Zeit in ihrer Schönheit entdeckten Welt der bayrischen und tiroler Alpen. Neben Zimmermann und seinen Brüdern hatten sich auf diesem Gebiete namentlich Max Haushofer und Heinrich Heinlein hervorgethan. Lier trat allmählich, wenigstens gesellschaftlich, auch diesen Künstlern nahe und folgte ihrem Beispiel, indem er so oft, wie es ihm seine Mittel erlaubten, hinauszog, um im Gebirge Studien zu machen. Seine zahlreichen Skizzenbücher aus dieser Zeit lassen erkennen, welche Wege er bei diesen ersten künstlerischen Streifzügen einschlug. Eine seiner ersten Sommerreisen führte ihn nach dem südlichen Tirol; die Frucht derselben war sein erstes Ölbild, eine Partie bei Brixen (1852), welche er seiner Mutter zum Geschenk machte. Mehrere Jahre später zog er durch das Salzburgische nach dem Salzkammergut an den Hallstädter See und nach Gosau, von wo aus er eine Ansicht des Dachsteins bei Abendbeleuchtung (1858) heimbrachte. Wiederholt weilte er in der Ramsau und in dem lieblichen Brannenburg, wo die Münchener Maler in den vierziger und fünfziger Jahren ein vielbesuchtes Sommerlager aufgeschlagen hatten, um namentlich den herrlichen Wald in der Nähe für ihre Zwecke auszubeuten. Lier hat die ihm dort gebotene Gelegenheit redlich ausgenutzt und sein Skizzenbuch mit einer Menge von Baumstudien und Waldansichten bereichert, von denen er eine Anzahl Proben unter dem Titel „deutsche Bäume" in den Münchener Bilderbogen veröffentlichte. Auch ein großes Ölbild entstand nach einem Motiv aus der Brannenburger Umgebung. Lier führt uns auf demselben einen Brautzug vor, der von einer hoch auf einer Felsenwand zur Linken gelegenen Kapelle herabkommt, um im Hintergrunde im Walde zu verschwinden. Das Bild erinnert durch die Innigkeit der Auffassung an Ludwig Richters bekannten Brautzug in der Dresdener Galerie, nur daß bei Lier die Staffage ganz nebensächlich behandelt ist und das Hauptgewicht auf der Schilderung des heimlichen Waldesdunkels liegt. In Bezug auf Komposition und Zeichnung steht dasselbe, obwohl schon 1857 gemalt, seinen späteren Schöpfungen aus der besten Zeit nur wenig nach; dagegen genügt die Farbe kaum mäßigen Ansprüchen, da der Künstler in dieser Hinsicht noch ganz in der konventionellen Manier seiner Zeit befangen war.

Weit glücklicher fielen die Versuche aus, bei welchen Lier ein anspruchsloseres Motiv wählte. So kennen wir ein Bauernhaus in Habach bei Murnau aus dem Jahre 1855, vor welchem die Großmutter mit ihrem Enkelchen Platz genommen hat, während man durch die geöffnete Thür die Bäuerin am Herde schalten sieht: ein an Eduard Meyerheim gemahnendes Bild, auf dem die Luftperspektive nur wenig zur Geltung kommt, das aber eben deshalb viel mehr als das eben geschilderte auch in malerischer Hinsicht befriedigt. In demselben Jahre entstand ein anderes uns leider nicht zu Gesicht gekommenes Gemälde, das den Kritiker der „Allgemeinen Zeitung", vermutlich Friedrich Pecht, zu folgender Auslassung bestimmte[1]): „Das Beste bietet wie gewöhnlich die Landschaftsmalerei, wo uns ein jüngerer Künstler, Lier, durch eine Aussicht von der Eiblinger Höhe ein ganz vortreffliches Bild beschert hat. Wir sehen einen der kleinen Seen an der

1) Beilage zu Nr. 212. 31. Juli 1855. S. 387.

Digitized by Google

Abdachung des Gebirges, wie sie tausendmal gemalt werden. Vorn ein Kornfeld, dessen gelbe Wogen bis gegen den See hinunter rauschen, rechts ein sandiger Rain, hinten dampfige Berge in der Hitze eines schwülen Mittags. Das ist aber mit einem schönen Naturgefühl gesehen und empfunden, mit einer Bescheidenheit der Mittel und einer Wahrheit gemalt, die wahrhaft überrascht und so lebhaft an Wynants erinnert, daß man vor manchem andern Bild seufzend wünscht, daß es einen doch auch an etwas Gutes erinnern möchte, anstatt so unvergleichlich zu sein."

Infolge der bisher gemachten Erfahrungen fing Lier indessen mehr und mehr zu erkennen an, daß die Gebirgsmalerei nicht sein Feld sei. Auch er sah ein, was so viele hervorragende Landschaftsmaler erkannt und ausgesprochen haben, daß die Großartigkeit der Alpen erdrückend auf den Künstler wirkt, daß es kaum möglich ist, durch die bildliche Darstellung einen auch nur annähernden Begriff ihrer Schönheit zu geben, und daß die einfacheren Reize einer mehr ebenen Gegend mit dem Hochgebirge im Hintergrund mit weit größerem Glück zu behandeln sind. Seitdem wählte er seine Studienplätze in weiterer Entfernung vom Gebirge und arbeitete z. B. wiederholt in der lieblichen Umgebung des Starnberger Sees, die ihm Stoff zu einer Reihe tüchtiger Schöpfungen darbot. Noch mehr zog ihn der stillere Chiemsee und das kleine Eiland der Fraueninsel an. Jahre lang gehörte er der dort allsommerlich hausenden Malerkolonie an, die in Haushofer und Ruben ihren Mittelpunkt fand, wegen seines einfachen und schlichten Wesens und seines frischen und fröhlichen Humors bei Jedermann beliebt und geachtet. Auch nach seiner Pariser Reise und dem durch sie hervorgerufenen Wechsel seiner künstlerischen Ansichten kehrte er gern zu der Idylle des Chiemsees zurück, bis ihm durch den Tod einer geliebten Nichte, die ihm bei einem Besuch auf der Fraueninsel im Jahre 1873 durch plötzliche Erkrankung entrissen wurde, der Aufenthalt dort verleidet wurde.

Eine ganze Anzahl Ölbilder und Skizzen nach Motiven vom Chiemsee, z. B. ein „Erntetag" auf der Fraueninsel, vor allen aber der köstliche „Nebelmorgen am Chiemsee" mit Fischern im Einbaum als Staffage vom Jahr 1872, der zu seinen besten Werken gehört, geben ihm ein Anrecht, mit unter die berufenen Verherrlicher dieses einzig schönen Fleckchens deutschen Landes gezählt zu werden.

Unermüdlich schaffend und immer aufs neue an der Natur selbst sich erfrischend, hatte sich Lier inzwischen zu einem der besseren Münchener Landschaftsmaler emporgearbeitet. Die Kritik zählte seine Bilder schon damals zu den hervorragenderen Leistungen der Zeit, und die Künstler stimmten derselben bereitwilligst zu, ja es fanden sich sogar vereinzelte Schüler ein, die an seinem Beispiel zu lernen gedachten. Aber Lier selbst war nicht mit sich zufrieden. Zwar hatte er in Zimmermanns Schule tüchtig zeichnen gelernt und durfte sich auch in malerischer Hinsicht mit der Mehrzahl seiner Kollegen messen, aber es fehlte seinen Schöpfungen ein gewisses Etwas, das ihm selbst nicht klar war und das er zu erringen sich vergebens mühte. In diesem dunkeln Drange machte er sich, nachdem er sich im Jahre 1858 verheiratet hatte, im Jahre 1861 nach Paris auf in der Hoffnung, dort die Lösung des Rätsels zu finden. Sein Wunsch schien sich jedoch nicht zu erfüllen. Damals war die französische Landschaftsmalerei zu einer Blüte gelangt, wie sie kaum je wieder ihres Gleichen finden wird. Auf Lier aber wirkten die Werke der großen Meister zunächst nur abstoßend ein; was er sah, wollte sich mit seinen Münchener Anschauungen durchaus nicht vereinigen lassen, und so kehrte er nach einem mehrmonatlichen Aufenthalt in Paris und einem kurzen Ausflug an die Küste

Digitized by Google

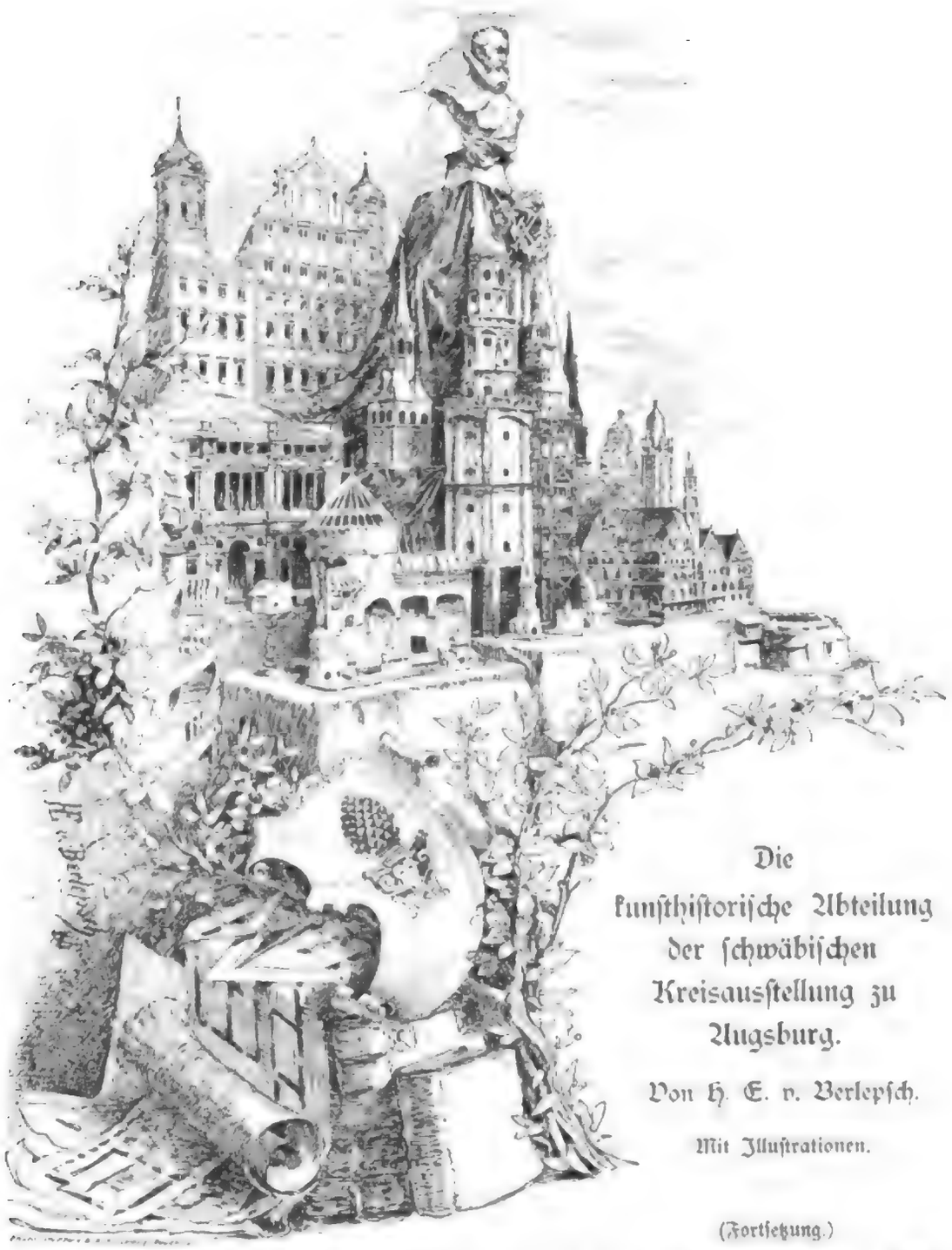
der Normandie unbefriedigt in die Heimat zurück. Die gewonnenen Eindrücke waren indessen zu mächtig und nachhaltig, als daß er sie hätte abschütteln können. Wer seine Arbeiten aus den nächsten Jahren unter diesem Gesichtspunkte prüft, wird deutlich erkennen, wie allmählich die Pariser Einflüsse bei ihm zum Durchbruch kommen. So malte er z. B. im Jahre 1863 in ziemlich großem Maßstab das Flußbett der Isar bei Sonnenuntergang, „dessen in sanfte Dämmerung gehüllter Vordergrund mit dem räderdurchfurchten Kiesufer und den stillen Altwassern, in deren glatten Flächen die klare schimmernde Abendluft sich spiegelt, bereits als ein schöner Vorläufer von seiner besten Zeit erscheint." Neben den größeren Darstellungen von Flachlandschaften, bei denen der Schwerpunkt in der Behandlung des weiten Horizontes zu suchen ist, entstanden damals mehrere kleinere Bilder, die ein enger begrenztes Terrain mit viel Glück wiedergeben. „Bald ist es", sagt der Berichterstatter der „Dioskuren",[1]) von ihnen, „der Hof eines Bauernhauses, das mächtige Bäume gegen die Wut der Stürme schützen, bald ein enges Thal, in dem ein frischer Gebirgsbach die Mühle treibt, bald ein lauschiges Plätzchen, wo zwischen Erlen und Ulmen eine Quelle rauscht, die von einem halbverwitterten Wehr gestaut wird. Lier erwarb sich früh den Namen eines tüchtigen Koloristen und gewann seit Jahren mit jedem neuen Bilde an Feinheit der Farbe, während er zugleich ein für den Rhythmus der Linie fein gebildetes Auge besitzt."

Derartiges Lob vermochte Lier in seinem strengen Urteil gegen sich selbst nicht irre zu machen. Er hatte allmählich die Überzeugung gewonnen, daß er nur in Paris das, was ihm mangelte, erlernen könne, und setzte deshalb alles daran, um einen längeren Aufenthalt daselbst zu ermöglichen. Im Jahre 1864 reiste er also zum zweitenmal nach Paris, diesmal in Begleitung seiner Gattin, welche als eine Art von Reisemarschall seine geringen Mittel vortrefflich verwaltete, und wurde, bereits 38 Jahre alt, noch einmal Schüler, indem er sich unter die Leitung von Jules Dupré begab und den Herbst und Winter in dessen Nähe zu Isle-Adam an der Oise verbrachte. Sein Hauptaugenmerk war hier vor allem darauf gerichtet, die Wahrheit des Tones zu erreichen. Dupré ließ ihm zu diesem Zweck vornehmlich Stillleben malen, bei denen es weniger auf die Schönheit des Arrangements, als auf die möglichst getreue Erfassung der Farbenwerte ankam. Gleichzeitig vertiefte sich Lier in die Werke seines Lehrers und kopirte eine Reihe derselben, nachdem er schon vorher die Landschaften der Niederländer, namentlich aber Hobbema im Louvre studirt hatte. Die Frucht dieser mühevollen Arbeitszeit sollte rasch gezeitigt werden und die Entschädigung für so mancherlei Entbehrungen und Einschränkungen nicht ausbleiben. Denn als Lier nach einem mehrmonatlichen Aufenthalt in England und einem Besuch bei Verwandten in Mecklenburg, im Sommer 1865 nach München zurückgekehrt war und daheim sein erstes Bild nach den bei Dupré gewonnenen Anschauungen, ein Motiv aus Mecklenburg in Abendstimmung, vollendet hatte, fühlte er, daß er mit demselben ein Werk geschaffen habe, das seinen eigenen Anforderungen genügte. Seit dieser Zeit war er sich über das Wesen der Landschaftsmalerei klar, und die von Jahr zu Jahr wachsende Anerkennung, namentlich aber der Beifall der Künstler, die bald die von ihm angewandten Prinzipien anzunehmen anfingen, brachte ihm die Gewißheit, daß er den richtigen Weg gefunden hatte.

1) Jahrg IX, 1864, S. 188.

(Schluß folgt.)

Digitized by Google



Die kunſthiſtoriſche Abteilung der ſchwäbiſchen Kreisausſtellung zu Augsburg.

Von H. E. v. Berlepſch.

Mit Illuſtrationen.

(Fortſetzung.)

Das Holbeinſche Bild (ſiehe den Kupferdruck) ſtellt oben den Weltenrichter dar, links von ihm Chriſtus, rechts Maria, welch beide letztere Fürſprache für die Menſchheit thun. Chriſtus, bekleidet mit weißem Schamtuch und rotem Mantel, weiſt auf die Wunde an ſeiner linken Seite. Über ihm die Worte:

Vatter . sich . an . mein .
. Wünden . rot .
Hilf . den . menschen .
. aus . aller . not .
Durch meinen bittern . tod .

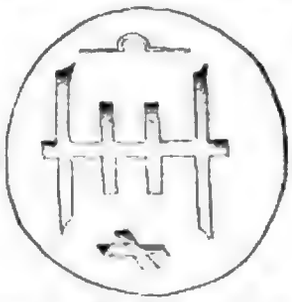
Die Mutter Gottes hat ihre rechte Bruſt entblößt und hält ſie mit der gleichſeitigen Hand,

Digitized by Google

während die andere den Mantelſaum zurückſchlägt. Der Kopf iſt gegen Gott Vater zu gewandt. Über ihr finden ſich die Worte:

Her . thun . ein . dein . schwert .
. des . du . hast . erzogen .
Und . sich . an . die . brist .
. die . dein . sun . hat . gesogen .

Gott Vater giebt den Bitten der beiden nach und ſteckt das Schwert, an deſſen Knauf



ſich das Monogramm befindet, mit beinahe gutmütiger Miene in die Scheide. Das Motiv hierfür findet ſich in dem hinter ihm ſchwebenden Spruchbande, in den Worten:

Barmherzigait . will . ich . allen . den . erzaigen .
Die . da . mit . warer . reu . von . hinnen . schaiden .

Eine analoge Darſtellung mit ähnlichen Worten findet ſich auf einer der Glasſcheiben im Kreuzgange zu Wettingen, Kunſtgewerbeblatt, Bd. II, S. 113.

Unten links kniet als Hauptfigur der Gerichtete in pelzverbrämtem Mantel, die Hände gefaltet, hinter ihm die ganze Reihe der männlichen Nachkommen; auf der andern Seite die weiblichen Mitglieder der Familie, voran einige Kindergeſtalten (Enkelinnen), dann die drei Frauen des Bürgermeiſters, zuvorderſt jene, die ſeinen Sturz überlebte, eine geborene Anna Fries. Sie muß wohl während der Herſtellung des Bildes noch gelebt haben, denn alle, die vorher das Zeitliche ſegneten, ſind mit einem Kreuze bezeichnet, wie denn auch meiſt über Jedem der Name angebracht iſt. Die Anordnung iſt dieſelbe, wie man ſie auf gar vielen Bildern ähnlichen Zweckes antrifft. Was nun aber die maleriſche Seite der Darſtellung angeht, ſo ſind auf der Tafel Widerſprüche ſchwerlöslicher Natur. Der Kopf Chriſti ſowie jener der Madonna ſind von einer ganz auffälligen Flauheit der Behandlung, erſterer iſt ſogar recht ſchwach gezeichnet; das Auge ſaß zuvor tiefer und iſt, wie man an den Konturen der aufgetragenen Farbe deutlich ſehen kann, übermalt, um den Fehler zu korrigiren. Ebenſo bietet der weibliche Kopf nach keiner Seite hin irgend ein Merkmal dafür, daß die Hand eines tüchtigen Meiſters ihn gemalt habe. Der Kopf Gott Vaters entſpricht genau einer ebenfalls in Augsburg ausgeſtellt geweſenen Silberſtiftzeichnung (im Beſitze Sr. Durchl. Carl Egons Fürſten von Fürſtenberg zu Donaueſchingen), ſowie dem Selbſtporträt des Meiſters auf der Paulus-Baſilika in der Augsburger Galerie; der gutmütige Alte, der da ſein Schwert behaglich wieder in die Scheide ſteckt, hat im Charakter mit dem ſtrengen Weltenrichter nichts gemein. Um ſo auffälliger iſt die Zeichnung mancher Köpfe der unten Knienden. Es ſind unter ihnen einige, welche Hans Holbein der Jüngere nicht beſſer zeichnete. Am eheſten kommt den drei oberen Köpfen in der Behandlungsweiſe das Porträt des gerichteten Bürgermeiſters nahe, ſowohl was die Art der Zeichnung als auch was die Behandlung der Farbe betrifft; ſo oft ich das Bild anſah, nimmer konnte ich zu der Überzeugung gelangen, daß alle Porträts von der nämlichen Hand herrühren;

Digitized by Google

sie sind, was Auffassung und malerische Behandlungsweise angeht, so fundamental von einander verschieden, daß man entweder — was aber wenig Wahrscheinlichkeit für sich hat — an eine spätere Übermalung eines Teiles des Bildes denken oder aber, und das scheint mir das Wahrscheinlichere, eine assistirende, sehr geschickte Hand voraussetzen muß; überdies ist es ja leicht möglich, daß überhaupt gar nicht das Ganze auf einmal entstanden ist. Über das Entstehungsjahr hat A. v. Zahn im 4. Bande der Jahrbücher für Kunstwissenschaft ein Definitivum gegeben: 1508.

Unter den übrigen Bildern von H. Holbein d. Ä. beanspruchten vor allem die hier wieder zusammengekommenen einzelnen Teile der Altarflügel aus der ehemaligen Kaisheimer Kapelle zu Augsburg ein bedeutendes Interesse. Nur das eine im Baseler Museum befindliche Stück fehlte. Ein Flügel samt der dazu gehörenden Innenseite (auseinandergesägtes Bild) befindet sich im Besitze des Bischofs von Eichstatt, Frhrn. von Leonrod. Die entsprechende andere Hälfte der Außenseite gehört Frau Amalie Finsterlin in München (Regesten zu Woltmanns „Holbein und seine Zeit", Nr. 259, S. 86.). Zusammengefügt zeigen die beiden Außenflächen das Begräbnis Mariä. Auf dem Stücke, welches das Kopfende Mariens enthält, findet sich an einem Weihwasserkübel die Bezeichnung: Holbain Leo C. Was es damit für eine Bewandtnis haben mag, ist mir unklar. Das Bild hat aber auch, abgesehen von seinem kunsthistorischen Werte, wie eine an dem Steinsarge angebrachte Inschrift späterer Zeit besagt, eine sonstige Bedeutung, denn es entging wie durch ein Wunder den zerstörungssüchtigen Angriffen eines Soldaten im dreißigjährigen Kriege. Die Inschrift, von einem Restaurator stellenweise allerdings nicht ganz lateinisch renovirt, (es sind 4 Disticha von zusammen 8 Zeilen) lautet:

In pictam Svecus tabulam hanc — excandius hostis,
Collimans sanctam Virginis — in faciem
Ter leviter tetigit: sed, quos — exploserat ictus,
Declinasse etenim, non — penetrasse vides.
Ecce! Deus mirè Sanctorum — zelat honorem,
Haec statuens oculis signa — stupenda tuis,
Conterere; observa; mori — entem cerne Mariam,
Ora Hanc; felicite — quoque morte beet.

Außer den besprochenen Nummern wies der Katalog noch weitere zwölf als Holbein d. Ä. auf. Wiewohl darunter einige gute Bilder sich befanden, so ist doch bei der Mehrzahl derselben an einen direkten Zusammenhang mit dem Meister nicht zu denken. Entweder sind es Schulbilder oder noch entferntere „Nach-Empfindungen". Unzweifelhaft echt sind die Donaueschinger Passionsdarstellungen, in graubraunem Tone durchmodellirt, die Fleischteile leicht in Farbe angelegt, von denen zwei hier Platz gefunden hatten, Kreuztragung und Grablegung, bei welch' letzterer eine ganz realistische Behandlung des Körpers Christi auffallend ist. Fernerhin gehören zu den beglaubigten Werken das Bild „Mariä Heimsuchung", von Woltmann als das „Schrobenhauser Spitalbild" gesucht und jetzt im Besitze des Herrn Schropp in Bungau, sowie eine Kreuztragung Christi, mit der Bezeichnung auf der Rückseite: Hans Holbain. In Zeichnung und Farbe entspricht dieses Werk (i. Bes. von Frau Fanny Brenner) vollständig den Leistungen Holbeins aus der besten Zeit. Die Mitte des Bildes nimmt der unter der Kreuzeslast zusammensinkende Erlöser ein, links Veronika mit dem Schweißtuche, rechts Petrus, bemüht, dem Herrn die

Digitized by Google

Kreuzeslast zu erleichtern, sowie eine Menge von Zuschauern; unter diesen bemerkt man manche Köpfe, die sich wiederfinden auf den Basiliken in der Augsburger Galerie, so z. B. der Kopf Petri, jener des Henkers u. A. In der Mitte des Bildes, unten, findet sich das Wappen des Augsburger Patriziergeschlechtes Ravensburger. Eine unverbürgte Tradition erzählt, daß eine Ravensburgerin Nonne im Katharinenkloster gewesen sei, und sich dieses Bild, da sie keine Familienporträts in ihrer Zelle aufhängen durfte, von Holbein mit Anbringung einer guten Anzahl von Bildnissen aus ihrer Familie habe malen lassen. Nun kommt gerade in diesem Geschlechte der sonst in Augsburg um diese Zeit sehr seltene Name Leo vor. Ein Leo Ravensburger starb 1510, sein Sohn gleichen Namens heiratete 1520, und ward 1548 der erste Stadtpfleger. Sollte sich nicht vielleicht hieraus eine Beziehung zu dem vorhin genannten Bilde aus der Kaisheimer Kapelle mit der Inschrift: Holbain Leo ableiten lassen?

Als Holbein d. Ä. bezeichnet war ferner eine Reihe von zehn Darstellungen, verteilt auf zwei Flügel, aus dem Leben des heil. Benedikt, ausgestellt durch den Stiftsprior von St. Stephan zu Augsburg, P. Hieronymus Gratzmüller[1]), sowie weitere zwei Flügel, ebenfalls Scenen aus dem Leben des nämlichen Heiligen, im Besitze des † Dr. Pancratius Dinkel[2]), Bischofs von Augsburg. Ein segnender Christus, Herrn Maurermeister Matthias Storf zu Augsburg gehörend, muß jedenfalls als Schulbild bezeichnet werden. Das nämliche gilt in noch höherem Maßstabe von einem „Tod Mariens", im Besitze von Herrn C. Werner in Augsburg, das zwar in der Farbe manches Gute hat, in der Zeichnung aber stellenweise sehr leichtfertig gehalten ist und selbst mit den etwas roheren Formen Holbeinischer Art, wie wir sie an den drei großen Figuren des Schwarzschen Epitaphbildes sehen, nichts zu schaffen hat. Das gleiche gilt in erhöhtem Maßstabe von dem von Herrn Prof. Sepp in München ausgestellt gewesenen Bilde, das, ebenfalls dem älteren Holbein zugeschrieben, eine Kreuzigungsgruppe darstellt.

Im Katalog nicht aufgeführt war der Porträtkopf eines jungen Mannes, Herrn Akademieprofessor Raupp gehörend, welcher Hans Holbein d. J. zugeschrieben wird. Über die Provenienz ist leider nichts Näheres zu erbringen. In der ganzen Haltung allerdings der Zeichnung sowohl als auch der Farbe liegt vieles, was an seine Hand erinnert, und ein gutes Bild ist es auf alle Fälle.

Die rein malerischen Werke, welche in der Ausstellung den großen Augsburger Renaissancisten Hans Burgkmair (1473—1531) repräsentirten, sind nicht von großer Bedeutung, im Einzelnen aber charakteristisch für seine Art und Weise. Ausgeschieden müssen jedoch von vornherein zwei nach ihm benannte Exemplare werden, nämlich das im Katalog

1) Persönlicher liebenswürdiger Mitteilung des Besitzers zufolge stammen die beiden Tafeln, welche Scenen aus dem Leben des heil. Benedikt nach der von Papst Gregor I. herrührenden Lebensbeschreibung darstellen, aus der Benediktinerabtei St. Ulrich. Auf beiden nämlich findet sich das Wappen dieses Stiftes, außerdem aber auch dasjenige, was man als das Wappen der heil. Afra bezeichnet (das Kloster hieß „Zu St. Ulrich und Afra"). Außerdem jedoch fand sich, ebenfalls auf beiden Bildern, das Monogramm samt Jahreszahl H. HB. 1487. Nimmt man an, daß der ältere Holbein 1460 geboren sei, so hätten wir es in diesen beiden Bildern mit Arbeiten seiner frühesten Zeit zu thun, die noch 6 Jahre weiter zurückliegt als die Entstehung der Weingartner Bilder (jetzt im Dom zu Augsburg). Soweit der persönliche Bericht des Besitzers. — Ich glaube, daß sowohl der ganzen Art der Auffassung als auch dem Monogramme nach hier viel eher Arbeiten des älteren Burgkmair vorliegen.

2) Diese gehörten offenbar ursprünglich mit den erstgenannten zu einem und demselben Altarwerke, denn auf dem architektonischen Rahmenwerk des einen Bildes befindet sich das Porträt von St. Ulrich und Sta. Afra, auf dem andern ist das alte Portal der Ulrichskirche abgebildet. Außerdem ist die Hand in Zeichnung und Farbe bei beiden unverkennbar die nämliche.

Digitized by Google

unter Nr. 20 als von Burgkmair herrührend bezeichnete Bild: „Christus steigt in die Vorhölle“ (Besitz der St. Annakirche zu Augsburg). Oben Gott Vater, von Cherubim umgeben, unten Christus, eine robuste, zum Teil widerwärtig anatomisch schwülstige und besonders in den Füßen stark verzeichnete Figur, die Kreuzesfahne haltend, links davon eine große Gesellschaft von Seligen, die ob allzu äußerlich schöner Erscheinung das Auge nicht gerade blenden, und rechts die Leiber der Auferstehenden, über und zwischen denen eine Rotte von Teufelsgestalten einherschwirrt, klotzige Ungeheuer ohne phantastisches Beiwerk. Die ganze Art und Weise der Malerei hat etwas Langweiliges. Sie erinnert zwar in gewissen Einzelheiten an den berühmten Burgkmair, hat aber mit seinem Pinsel sicherlich nichts zu schaffen. Das Bild ist gestiftet von der Patrizierfamilie Meuting oder Meiting, laut Inschrift: Anno 1498, den 13. Tag im Februar starb Conrat Meiting der älter, Anno 1534 den 9. Tag Mart. starb Conrat Meiting der jünger, Anno 1533 den 8. Tag Febr. starb Barbara Fugkerin, die jünger Conrat Meiting Hausfrau. Das Vorkommen der Ziffern 1533 und 1534 ließe darauf schließen, daß das Bild — es ist ein und dieselbe Schrift — nicht schon beim ersten Todesfall (1498) gestiftet, sondern erst bei den nachfolgenden gemalt worden sei, und da fällt denn die Ziffer 1534 überhaupt für H. Burgkmair d. Ä. nicht

Sta. Katharina von Hans Burgkmair d. Ä.
Im Besitz des Fürsten Fugger-Babenhausen.

Digitized by Google

mehr ins Gewicht; denn um diese Zeit war er längst tot. Entweder muß das Bild seinem Sohne, der auch Hans hieß, und künstlerisch ohne große Bedeutung war, — da man für ihn „das Amt eines Weinanstechers oder sonst ein clain Ambtlein bei gemainer Stadt" verlangte, „dieweil er von dem Allmechtigen mit villen clainen Kindlein begabt und nunmehr mit ainem hohen Alter also beladen", daß er „seines plöden gesichts und zugestandener laibesschwachheit halber sein handwerkh" nimmer versehen könne, — zugeschrieben werden, oder aber kann es mit derselben Wahrscheinlichkeit auch von dem älteren Breu herrühren. Mit Burgkmairs Hand hat ebenfalls wohl wenig oder nichts zu schaffen das unter Nr. 24 aufgeführte Törringsche Familienporträt, das seiner ganzen Erscheinung nach viel eher auf Bartel Behaim schließen ließe. (Bes. d. Grafen Törring-Tettenbach.) Außerordentlich charakteristisch aber, wenn auch am Ende in den Dimensionen nicht auffallend ist das kleine reizende Bildchen, die h. Katharina darstellend, i. Bes. des Fürsten Fugger-Babenhausen (s. die Abbild. S. 239). Die Heilige, ein rundes, von goldigen Haaren umflossenes Figürchen mit lächelndem Gesichtsausdruck, trägt ein einfaches, stark gefälteltes weißes Linnengewand, das mit etlichen Goldspangen verziert ist. Mit den beiden Händen hält sie das Instrument ihres Martyriums, das Schwert. Es ist eine jener Erscheinungen, von denen v. Huber in seiner Arbeit über Burgkmair sagt: „Wenn man seine anmutigen Frauenköpfchen betrachtet, wie sie uns in seiner Kreuzbasilika (Augsburger Galerie, Nr. 24) bei den elftausend Jungfrauen entzücken, so denkt man unwillkürlich an den Augsburger Geschlechtertanz, welchem Maximilian I. 1518 anwohnte, und bei welchem die Augsburger Frauen auf den Wunsch des geliebten Kaisers das sonst nach orientalischer Sitte verschleierte Antlitz frei und nur mit der Goldhaube geschmückt zeigen mußten, um so sein Auge durch die Schönheiten zu erfreuen, aus welchen eine Philippine Welser hervorging". Ähnlich im Charakter, aber viel flauer in der Haltung ist Nr. 23 des Katalogs: Versammlung heiliger Frauen (i. Bes. von F. C. Develey in München). Ein ursprünglich jedenfalls sehr gutes, später aber stark übermaltes Bildchen ist Nr. 21 des Katalogs (i. Bes. der Fürsten von Wolfegg), St. Georg. Die ausgestellten Burgkmairschen Bilder waren nicht dazu angethan, vom Meister und seiner Art eine klare Vorstellung zu geben; dies thut in viel höherem Maße die Augsburger Galerie, die

Ritterfigur, von H. Burgkmair.

Digitized by Google

mit das Schönste enthält, was Burgkmair schuf. Seine Thätigkeit als Illustrator dagegen war aufs beste repräsentirt. Abgesehen von den bekannten Schnitten zum Triumphzuge des Kaisers Maximilian u. a. waren zwei tadellose Exemplare der herrlichen Truchsessenchronik im Besitze der Grafen von Wolfegg. — eines in Schwarzdruck, das andere kolorirt — ausgestellt, ebenso ein prächtiger Abdruck der „Aquila Divina Imperialis" u. a. m. Was aber als Unicum bezeichnet werden darf, ist die ausgestellt gewesene Tafel mit kolorirten Holzschnitten, welche Burgkmair als Illustrationen zu Springers Reisebeschreibung zeichnete, und die offenbar auch in seinem Verlag sich befand, und sodann eine Folge von 16 einzelnen Figuren, welche bis zur Stunde nirgends beschrieben und wohl vielleicht die einzigen vorhandenen Exemplare sind (siehe die Facsimiles).

Die erstgenannte Tafel, bezeichnet mit dem vollen Namen: H. Burgkmair zu Augsburg, stellt eine Folge von wilden Völkerschaften in Gruppen dar, welche einzeln bezeichnet sind als: IN . GENNEA , — IN . AILAGO, — IN . ARABIA, — GROSS INDIA. Die Typen differiren natürlich nicht wesentlich von einander, da der Künstler von all dem ausländischen Volk jedenfalls als auffallende Erscheinungen nur die Neger mit ihrer charakteristischen Gesichtsbildung im Sinne hatte. Aber an sich sind die Figuren meisterlich gezeichnet, so z. B. der Bogenschütze. An naiven Beigaben fehlt es nicht; so galoppirt z. B. so ein Negerknabe auf einem Steckenpferde hinter seiner Mutter her und schreit ihr dabei vergnüglich: Mama, He! zu.

Ritterfigur, von H. Burgkmair.

Einem vorderhand nicht näher zu bestimmenden Zwecke mögen die 16 einzelnen Ritterfiguren gedient haben. Ob sie vielleicht als Illustrationen zu irgend einer Familiengeschichte gedacht waren, ob sie Helden und Ritter darstellen, die irgend ein Epos illustriren sollen, lasse ich dahingestellt. Ich gebe, da sie bis heute nirgends beschrieben sind, beifolgend eine kurze Charakteristik der einzelnen Erscheinungen. Die Figuren sind auf vier Bogen gedruckt, je zwei auf einer Seite. Das dünne Papier, das die rückwärts abgeklatschten Abdrücke ziemlich stark durchscheinen und so den Eindruck der vorderen unklar erscheinen läßt, könnte beinahe auf die Vermutung führen, daß man es hier mit Probeabzügen zu thun habe. Die Blätter sind Eigentum der Stadtbibliothek zu Augsburg.

Digitized by Google

1. Blatt. Fig. 1. Figur in Röhrenrock und Hubertusmütze, über die Achseln ein ausgezackter Lederkragen, nach rechts gewandt. Die rechte Hand ist wie zum Schwören erhoben, die Linke hält ein Zepter Das Schwert auf der rechten Seite. Außerdem ein Jagdhorn umgehängt. Daneben Fig. 2. Gewappneter Ritter mit Stechhelm, nach rechts gewandt, in der Rechten das gezogene Schwert, in der Linken die Scheide. Die Helmdecke naturalistisch behandelt.

Rückseite Fig. 3. Figur en face mit reicher Phantasierüstung, das Schwert in der Rechten, in der Linken das horizontal gehaltene Zepter. An der Hüfte eine Misericordia, die Füße in gotischen Schnabelschuhen.

Fig. 4. Männliche Figur nach links gewandt mit viereckigem Harnisch (wie die Figur Kaiser Rudolphs von Habsburg bei den Erzfiguren des Kaisergrabmals zu Innsbruck). Der einem mittelalterlichen Judenhut ähnliche Helm zeigt aufgeschlagene Backen. Die Ärmel des Wamses von schwerem Stoff gedacht. Die Rechte stützt sich auf ein krummes Schwert, die Linke hält ein Zepter. Füße mit schuppigen Spitzschuhen bedeckt.

2. Blatt. Fig. 1. Figur nach links gewandt, mit Phantasiehelm, der in eine Spitze mit Federbusch ausläuft, seitlich Flügel angebracht. Harnischartig gebildeter Lederkoller, darunter Panzerhemd und Röhrenrock. Unter dem Knieschutz herabhängende Zotteln, die Füße in ausgeschnittenen, vorne breiten Lederschuhen. Die Rechte hält ein Zepter, die Linke ein großes gerades Schwert. Seltsam ist der Schnurr- und Knebelbart à la Napoleon III.

Fig. 2. Figur, nach rechts gewandt, mit mächtigem Schnurrbart. Helm wie ihn die Garde des Dogen trug; leibrockartiger, langer Harnisch mit Stichblättern an Schultern und Ellbogen. Rechts die Hand am Griffe des gotischen Schwertes, links Misericordia und Zepter. Die Füße ohne Rüststück.

Rückseite. Fig. 3. Männliche Figur nach rechts gewandt, mit spitzem, judenhutartigem Helm, Achselkragen mit Lappen, weite Ärmel und Röhrenrock mit Lendner In der Rechten Schwert samt Gehäng, in der Linken ein Zepter. Unter dem vorgesetzten rechten Fuß das Monogramm H. B.

Fig. 4. Männl. Figur nach rechts gewandt, mit turbanartigem gerieftem Helm und Ringelpanzerkragen, Harnisch mit leibrockartiger Verlängerung, eiserne Handschuhe, Mailänder Beinschienen, zwischen deren Lücken überall Bindmaschen herabhängen. Die Rechte das gotische Schwert, die Linke ein Zepter haltend. Bezeichnung H. B. seitwärts vom linken Fuße.

3. Blatt. Fig. 1. Männl. Figur nach links gewandt. Gekrönter Helm mit rosettenartigem Backenstück. Kugelartige Aufbauschung der Ärmel über den Achseln, Leibrock mit Damastmuster. Die Rechte über dem Ochsenzungendolch auf die Hüfte gestützt, in der Linken ein Zepter.

Fig. 2. Geharnischte, schreitende Figur von rückwärts gesehen, mit Schuppenhelm, an dem ein Fähnlein mit Halbmond und Stern befestigt ist. Wallender Vollbart auf der linken Achsel. Am Rückteil des Harnisch eine Vorrichtung wie bei den modernen Hosen vorn. In der Linken Zepter mit gebogenem Anhängsel, am rechten Arm großer Schild.

Rückseite. (Unsere Abbildungen.) Fig. 3. Figur nach rechts gewandt, ganz in Profil mit aufgeschlagenem Visirhelm, woran lang herabwallender Busch Enganliegendes Leibchen, darunter Kragen mit Lappen und Ärmel von Kettenpanzer. Der unter dem Leibchen hervorkommende, weit abstehende Rock unten mit Lappen, ringsum mit Streifen besetzt. Über die linke Achsel zur rechten Hüfte Jagdhorn. Die Füße in Schienen. In der vorgestreckten Linken ein Zepter, in der Rechten das losgeschnallte gerade Schwert samt Gehäng. Bei den Fersen die Bezeichnung H. B.

Fig. 4. Rückwärts schreitende, nach rechts gewandte Figur in Profil. Helm mit kurzen Federn, flügelartigen Backenteilen und schnabelartigem Nasenschutz. Um den Hals schweres Kleinod. Leibchen mit großen Lappen an der Hüfte, darunter drei Platten der Rüstung sichtbar. Achselstücke der Ärmel mit schneckenartigem Aufsatze, über den Ellbogen herabhängende Streifen, ebenso an den Knien. Der rechte Arm trägt einen runden, vorne mit Stacheln besetzten Schild, die Linke ein krummes, halblanges Schwert, mit großem, scheibenartigem Stichblatt, dem der Knauf in der Form völlig entspricht. Zwischen den beiden Füßen die Bezeichnung H. B.

4. Blatt. Fig. 1. Nach links schreitende Figur mit spitzem Helm, langem Leibrock und aufgeschlagenen Ärmeln, Handschuhe von Eisen, lange Schnabelschuhe. Rechts hängend ein großes gerades Schwert. Das Zepter in der Rechten, auf welcher die Linke liegt, gesenkt.

Fig. 2. Bärtige Figur, mit Binnenhelm, nach rechts ausschreitend, in voller Rüstung. Leibrock mit langen Lappen. Mächtiger, stulpenartiger Eisenhandschuh an der Rechten, welche das Zepter hält, in der linken ein krummes Schwert. Manierirte Haltung.

Rückseite. Fig. 3. Mann mit großem Krempenhut, der den oberen Teil des Gesichtes völlig verdeckt, en face. Reiche lorbeerkranzartige Halskette mit großem Kleinod. Der Leibrock mit dreieckig schürzenartigem, reich betroddeltem Umschlag, darunter ein abgesteppter Rock. Breite, geschlitzte Schuhe. In der Rechten ein Zepter, in der Linken ein mächtiges gerades Schwert.

Digitized by Google

Fig. 4. Bärtige männliche Figur, nach rechts ſchreitend, in antikiſirender Rüſtung. Helm mit mächtigem Drachen. Reich faltiges Lederkoller. Scheiben vor den Knien. Die geſenkte Rechte trägt das am Ende gebogene Schwert am Riemen, die Linke ein gerades Zepter.

Höhe ſämtlicher Figuren 17 Centimeter.

Daß die Figuren ſamt und ſonders als erlauchten Geſchlechtern angehörig gedacht ſind, geht daraus hervor, daß ſie alle das Zepter tragen. Ihre zum Teil recht abenteuerlichen Koſtüme mögen vielleicht aus dem Beſtreben hervorgegangen ſein, die Trachten anderer Zeiten und anderer Völker darzuſtellen; denn obwohl Burgkmair nie den Einfluß ſeiner eigenen Zeit, was das Äußere der Figuren betrifft, verleugnen kann, ſo iſt doch der Wille zu deutlich ausgeprägt, mit dieſen einzelnen Erſcheinungen etwas auszudrücken was nicht in den Rahmen des damals alltäglich Sichtbaren hineingehörte. Man möchte vielleicht an einen Mummenſchanz glauben — auch das iſt's meiner Anſicht nach nicht. Wer aber je gewiſſe einzelne Figuren des Innsbrucker Kaiſergrabmals genau ins Auge gefaßt hat, der wird die Verwandtſchaft ſchnell herausfinden. Daß einzelne jener Figuren in Augsburg gegoſſen wurden, daß es vielleicht projektirt war, das ganze Grabmal daſelbſt zu gießen, geht aus einem Schreiben Kaiſer Maximilians, vom 6. Nov. 1511 hervor, worin er dem Rate der Stadt Augsburg nahe legt, daß man dem Lorenzen Kantengießer eine Werkſtätte bauen möge zum Guſſe etlicher zu ſeinem Begräbniſſe beſtellten Bilder. Es liegt ziemlich nahe zu vermuten, daß bei einem ſolchen Werke Künſtler wie Burgkmair zu Rate gezogen wurden, vielleicht ſogar Skizzen machten, und daß wir es in dieſen Figuren vielleicht mit Entwürfen zu thun haben, die in Beziehung zu des Kaiſers Grabmal ſtanden.

(Fortſetzung folgt.)

Digitized by Google

Altflandrische Bilder in Spanien und Portugal.

Von Carl Justi.

Mit Illustrationen.

4. Jan van Eyck.

III. Die Kreuzigung und das Jüngste Gericht in der kaiserl. Eremitage zu St. Petersburg

glaube ich in diesen Artikel mit aufnehmen zu dürfen, da sie aus Spanien stammen; sie sind die Reste eines Triptychons, dessen Mitteltafel die Anbetung der heil. drei Könige gewesen sein soll. Der russische Gesandte Graf Tatitscheff hatte dasselbe in Madrid als van Eyck gekauft, und Passavant im Kunstblatt (1841, Nr. 3) als dessen Arbeit besprochen. Später ist Waagen in seiner Beschreibung der Eremitage auf dessen Schüler Peter Cristus verfallen, welche Benennung auf sein Ansehen hin nicht nur in den Katalog jener Galerie, sondern auch in sämtliche geschichtliche Werke übergegangen ist. Mir ist schon im Jahre 1875, ohne daß ich von der früheren Ansicht wußte, in diesen Tafeln die Art des Jan van Eyck entgegengetreten und auf einer zweiten Reise im Jahre 1884 zur Gewißheit geworden.

Augenscheinlich ist der Berliner Galeriedirektor durch die auffällige Ähnlichkeit der Darstellung des Jüngsten Gerichts (z. B. des Totengerippes, der Teufelsfratzen) mit der auf der unterzeichneten Tafel des Peter Cristus in seinem Museum zu jener Umtaufe veranlaßt worden. Gleichheit des Gegenstandes beweist aber in jenen Zeiten wenig, selbst wenn der eine Maler nicht der Schüler des anderen ist, wie in diesem Fall. Freilich sagt er, daß die Tafeln „in jedem Betracht, Charakter der Köpfe, Motiven, Zeichnung und Machwerk so durchaus mit den wenigen beglaubigten Werken des P. Cristus übereinstimmen, daß er sie diesem mit vollster Überzeugung beimessen muß". Es klingt gewagt, aber ich berufe mich auf das Urteil jedes unbefangenen Augenzeugen, diesem Verdikt gegenüber zu behaupten, daß zwischen beiden Gemälden nicht nur keine Ähnlichkeit, sondern in Gesichts- und Körperformen, Malführung und Ausdruck die größte Verschiedenheit besteht, die innerhalb der Schulgrenzen überhaupt vorkommt.

Die St. Petersburger Flügel enthalten eine kaum zu zählende Menge scharf unterschiedener Gesichter, der Maler der Berliner Flügel steht unter dem Bann eines sehr auffallenden Typus — von breitem Schädel, sehr großen Augen, kurzem spitzzulaufenden und zurückweichenden Untergesicht. Jener liebt halbgeschlossen blickende, dieser offene, starre oder gesenkte Augen; jener stark durchgearbeitete Züge, dieser glatte Rundköpfe. Dort spürt man in Haltung und Bewegung stets den Nervengeist; das Mienenspiel ist sogar teilweise übertrieben; hier fühlen wir uns dem steifsten und ausdruckslosesten Meister der Schule gegenüber. Sein Farbenauftrag ist ebenso schwer und geleckt wie der des anderen leicht, und die Züge wie in den kleinen Figuren des Vijtschen Altars mit braunem strichelndem Spitzpinsel hingesetzt.

Der Abstand beider Meister in der künstlerischen Rangordnung ist augenfällig genug. Waagen selbst giebt zu verstehen, daß die Tafeln für P. Cristus eigentlich zu gut seien; „sie seien bei weitem das Schönste, was ihm von diesem Meister vorgekommen sei."

Digitized by Google

Es ist richtig, daß andere Gemälde von ihm dem van Eyck näher stehen als das Berliner Jüngste Gericht; indes auch das Frankfurter Bild, das etwas von der gelbbräunlichen strichelnden Behandlung hat, zeigt in den beiden Heiligenköpfen den oben beschriebenen Typus. Prüft man die Einzelheiten, vergleicht man die hier am nächsten liegenden figurenreichen unteren Innentafeln des Genter Altars, so wird man nicht nur Jan van Eycks Palette, Hand und Gesichterinventar, sondern auch eine Anzahl ganz persönlicher Züge wiedererkennen.

Die Familienverwandtschaft mit jenen Männern, welche sich um den Brunnen des Lebens scharen oder auf ihn zu bewegen, kann nicht größer sein. Besonders auffallend sind die Gesichter mit den blinzelnden Augen. Diese sind nicht bloß ein physiognomischer Zug, sie dienen auch den verschiedensten pathognomischen Zwecken. Da ist der Schmerz in den verweinten und gequollenen, zusammengekniffenen Lidern des Jüngers Johannes, wie er sich über die ohnmächtige Maria beugt; dort die treuherzige Freundlichkeit in dem Engel, der Kaiser und Könige in den apostolischen Kreis einführt (wie in dem heil. Georg von Brügge); oder die asketische Strenge des dem Gericht assistirenden Täufers mit altherkömmlichem struppigen Haupthaar; endlich das höhnische Grinsen der Reisigen unter dem Kreuz und das tückische Zwinkern der Hebräer mit ihren Fuchsnasen und gefletschten Zähnen

Ein anderer Zug ist der aus dem Kanzler Rollin, dem heil. Franz bekannte Blick in die ferne Hochgebirgswelt, mit der schneebedeckten Alpenkette, aus der ein Strom sich hervorwindet. Die hiesige Ansicht schien mir trotz der Kleinheit die großartigste. Das wogende Meer, welches die Toten wiedergiebt, scheint bei einem Schiffbruch beobachtet zu sein. In dem Firmament fehlen auch die kleinen Flocken nicht, die in dem weiten Blau schweben.

Das Auge ist nicht gewohnt, den Meister in diesem winzigsten Maßstabe zu sehen. Aus diesem Grunde mögen sonst mit seinem Stil vertraute Männer ihn hier nicht wiedererkannt haben. Diese Scenen sind indes wohl dem Umfang, nicht aber der Erfindung nach miniaturistisch.

Ist meine Hypothese richtig, so besitzen wir zwei Kompositionen Jan van Eycks von jenem großen historischen Charakter, zu denen man die Befähigung dem jüngeren Bruder sonst abspricht. Der Beweis hierfür aus der Beschaffenheit seiner späteren Werke scheint mir indes nicht zwingend. Seine Hinwendung zu Bildnissen und kleinen Oratorien hing mit der Stellung am Hofe zusammen; es fehlt nicht an Beispielen von Historienmalern, die der Dienst der Großen auf ähnliche Wege führte: Holbein, Velazquez, van Dyck.

Auch die Berliner Flügel des P. Cristus stammen aus Spanien, angeblich aus einem Kloster zu Burgos und kamen von da nach Segovia; wahrscheinlich sind beide Altarwerke auf spanische Bestellung gemacht worden.

Der Maler Gomez Moreno, ein fleißiger und zuverlässiger Sammler für die Kunstgeschichte Granadas, machte mir dort die Mitteilung von einer urkundlichen Notiz über die Anwesenheit eines flandrischen Malers Pedro de Xpo im Jahre 1528 in Granada.

IV. Der Brunnen des Lebens.

Zu den Gemälden, welche Stoff zur Spekulation geben, gehört der „Brunnen des Lebens", auch „Triumph der Kirche über die Synagoge" genannt (Pradomuseum, Nr. 2188), einst in der Kirche des Hieronymitenklosters Parral bei Segovia, der prächtigen Gründung des fünfzehnten Jahrhunderts auf anmutigem Hügel gegenüber der alten Stadt, dessen verödeter Anblick heute den Versen

Las huertas del Parral,
paraiso terrenal

einen melancholischen Klang giebt. Es sind seine Sachen über dies merkwürdige Bild gesagt worden (z. B. von Schnaase, das man sich als eine Erfindung des tiefsinnigen Hubert auf dem Wege zum Genter Altarwerk zurechtzulegen versucht hat; es giebt sogar eine spanische Monographie darüber, der ein Farbendruck beigelegt ist[1]). Bei dem Fehlen zeitgenössischer Nom-

1) Museo español de antiguedades IV.

Digitized by Google

mentare machen indes solche Deutungen immer etwas den Eindruck, in moderner Ferne über dem Gegenstand zu schweben.

Ganz gewiß dürfte zunächst sein, daß das Pradobild kein Original des Jan van Eyck ist. Es hat weder viel, noch wenig von seiner Hand und Tonalität, am wenigsten von seiner gediegenen Feinheit. Schwerlich würde jemand diese Attribution gewagt haben, wenn in Madrid ein echter van Eyck zur Hand gewesen wäre. Ebenso wenig, wenn man den Bericht des A. Ponz über das wahrscheinliche, jetzt verschollene Original nicht bloß citirt, sondern auch gelesen hätte (Viage XI, 155). Ponz sah nämlich ein fast genau so beschriebenes Bild (nur statt der christlichen Stände nennt er Doktoren der griechischen und lateinischen Kirche, was aber eine Ungenauigkeit sein kann) in der Kathedrale zu Palencia, Kapelle des heil. Hieronymus, von dessen „unendlicher Ausführlichkeit" (infinita prolijidad), „deren gleichen zu finden selbst in jenem alten Stil nicht möglich sei", er in Ausdrücken spricht, die wohl zu einem van Eyck, aber nicht zu der Pradotafel passen. Dagegen hat er diese im Auge, wenn er „Wiederholungen" nennt, die er in Kirchen Kastiliens gesehen habe und die „unermeßlich weit entfernt seien von der genauen Ausführung jenes" (infinitamente distantes de la exacta ejecucion de este). In der That ist einmal in Paris bei Haro eine zweite Wiederholung aufgetaucht.

Ob nun dieses verschollene Gemälde in Palencia ein Werk des Meisters war, bleibt natürlich eine offene Frage. Wahr ist, daß in unserer Wiederholung nichts ist, was der Annahme van Eyckschen Ursprungs des Originals entgegensteht, und manches, was dafür spricht; das beweist schon die Zuversicht, mit der so viele gute Kenner das bisher anonyme Werk ihm (zuerst dem Hubert, Passavant S. 126) beigelegt haben.

In der Provinzialbibliothek zu Segovia wird noch der libro becerro des aufgehobenen Klosters bewahrt, in welchem unter den Geschenken, die König Heinrich IV. (1454—74) dem heiligen Hause machte, auch ein flandischer Retablo vorkommt, in dem man unser Bild wiedererkannt hat.

E otrosi dió el dicho señor rey un retablo rico de pincel de Flandes, que tiene la Ystoria de la dedicacion de la Yglesia.

Die Stiftung des Klosters fällt ins Jahr 1447, und der damalige Prinz Heinrich war dabei beteiligt; aber der Bau ist erst nach seinem Regierungsantritt in Angriff genommen worden. Ist unser Bild wirklich mit jenem retablo rico gemeint, so muß dessen Original schon damals einige Zeit in Spanien gewesen sein und einigen Ruf besessen haben. Dann aber eröffnet sich die Möglichkeit, daß es mit dem Besuch Jan van Eycks in Zusammenhang steht. Als er im Jahre 1429 auch an den Hof Juans II. in Valladolid kam, sollte er vor dem prachtliebenden Könige mit leeren Händen erschienen sein, nicht wenigstens eine Arbeit seiner Hand zugesagt haben? Das Gemälde scheint zwar daheim gemacht, allein die theologische Idee weist einige Züge auf, die hispanisch berühren.

Der Besteller der Tafel wollte keinen einzelnen biblischen oder legendarischen Stoff, sondern eine Pintura de devocion von allgemeinem Inhalt, die Idee der Kirche, würde man heute sagen, wie sie die Disputa Raffaels ausdrückt. Für Ideen war die mittelalterliche Sprache die Symbolik, und für diese eine Fundgrube die Apokalypse, dies älteste Schriftdenkmal der Christenheit, dessen Thema, der Sieg und die zukünftige Weltherrschaft der neuen Religion, in einer Folge zum Teil malerisch anregender Bilder alttestamentlichen Ursprungs durchgeführt ist. Wie bekannt, ist der Text unseres Bildes das 22. Kapitel, welches dem 47. des Ezechiel nachgebildet ist; obwohl der Spruchzettel einen weniger passenden Vers des Hohenliedes enthält. Die malerische Erfindung dagegen ist der Disposition des jüngsten Gerichts entlehnt. Die Dreigruppe der himmlischen Personen, die Engelchöre als Verherrlicher und Zuschauer des Vorgangs; der Gegensatz der beiden Haufen im Vordergrund, wo die christlichen Stände den Platz der Auferstandenen einnehmen, während den Juden das Parterre der Verdammten angewiesen ist: das ist ungefähr das Schema der Endkatastrophe. Der Evangelist Johannes wird in der französischen Kunst des Mittelalters meist an dieser

Digitized by Google

Stelle dem Täufer untergeschoben, obwohl er hier auch am Platze ist als Seher der Vision, zu der das Gemälde eine Illustration ist.

Solche symbolische Darstellungen, in welchen Elemente des Jüngsten Gerichts mit anderen kirchlichen Scenen verschmolzen sind, begegnen uns in der spanischen Kunst des Mittelalters nicht selten. Z. B. in den Retablos der sogenannten Altäre de las animas, welche der Fürbitte für die Verstorbenen gewidmet waren. Für das gewöhnliche, rohe Volksbedürfnis wurde das Fegefeuer gemalt; bei höheren Ansprüchen wurde das einer anständigen künstlerischen Behandlung nicht fähige Bild der Seelen in der Pein zu einer Nebenpartie unter dem Jüngsten Gericht gemacht, wo dann im unteren Teil der Engel Michael die alles übrige zurückschiebende Hauptfigur ist. Eins der merkwürdigsten Bilder dieser Art aus Raffaels Kreis besitzt die Colegiata zu Játiva, es stammt von einem Borgia. Nun aber tritt in einer Gruppe von Bildern an des Engels Stelle die Messe des heil. Gregor. Zunächst wohl als Beziehung auf das Officium pro defunctis; in weiterem Sinn als tröstliche Verheißung gegenüber den Schrecken des Gerichts: daß, wer das Brot vom Himmel ißt, leben wird in Ewigkeit (Evang. Joh. 6). Die bemerkenswertesten, mir zu Gesicht gekommenen Darstellungen dieser Art befinden sich in einer Kirche zu Silvela bei Valencia, und in der Seo zu Gandia.

Das Eigenartige, vielleicht ganz Neue in unserem Bild ist die Verknüpfung dieser Elemente mit dem Bilde des Lebensbrunnens. Es ist dies eins der ältesten Symbole für den Eintritt des Göttlichen in die Endlichkeit, auch über den Kreis der Kirche hinaus. Im elften Jahrhundert hat der spanische Jude Ibn-Gabirol seiner theosophischen Lehre vom Ausströmen der Geister- und Sinnenwelt aus dem göttlichen Willen diesen biblischen Titel (Mekor Chajim) gegeben. Sein Buch kann den damaligen Theologen aus Thomas von Aquino bekannt gewesen sein. In der altniederländischen Schule wird der Brunnen des Lebens in mannigfacher Symbolik verwertet, nirgends aber wird wie hier die Architektur zum Gerippe der Anordnung gemacht. Weit bequemer war diesen Malern die freie landschaftliche Behandlung. So sieht man in dem Gemälde des Dierick Bouts aus der Abtei von Tongerloo (Museum von Lille 523) Trupps von Menschen oder Seelen, im Geleit von Engeln, dem Brunnen in einsamer Wildnis wie einer Wallfahrtskapelle zuwandern, der Trunk befähigt sie, zu dem Wolken- und Himmelsthor emporzuschweben. Öfter steht das „Kreuzbild Gottes" in der Mitte der Schale, und das Wasser wandelt sich in das Blut der Versöhnung. So in dem Gemälde der Nostitzgalerie in Prag, und in dem von einem Niederländer gemalten großen Bilde des Miserikordiahospitals, dem einzigen Denkmal dieser Schule in Oporto, wo König Emanuel mit den Seinigen zur Seite kniet und am Fußgestell die Gestalten Josefs und der Maria erscheinen. Die Inschrift lautet: Fons misericordie. Fons vite. Fons pietatis.

Eine glücklichere, sinnigere, jedenfalls künstlerischere Ausbeutung der Deutungsfähigkeit des Brunnens enthält das Bild des Prado. Und die oben abgedruckte urkundliche Bezeichnung führt vielleicht auf den sonst schwer zu erratenden Gedankengang des Erfinders.

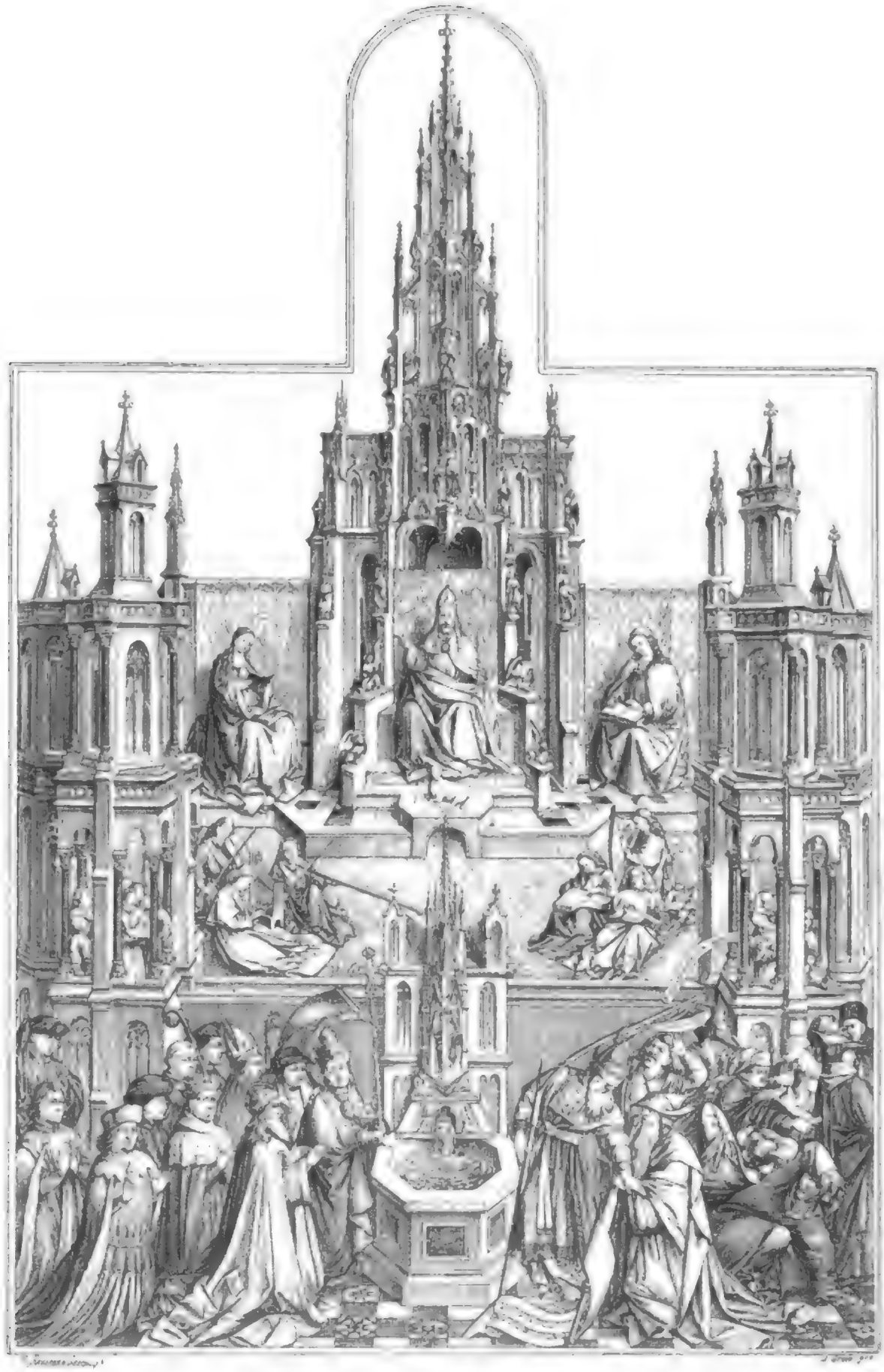
Wie kann dieses Bild die „Dedikation der Kirche" genannt werden? Das römische Pontificale giebt uns darüber kein Licht. Folgendes ist unser Deutungsversuch.

Die Kirche zuvörderst wäre dargestellt in dem idealen Tempel auf der obersten Plattform der Terrasse. Diesen Turmbau würde jeder Spanier jener Zeit eine Custodia genannt haben. Die spanische Custodia ist ihrer Form nach nichts anderes als ein idealer Tempel [1]), und das fünfzehnte Jahrhundert war die goldene Zeit dieser Prachtstücke spanisch-

1) Custodia es templo rico, fabricado
para triunfo de Cristo verdadero,
donde se muestra en pan transubstanciado,
en que está Dios, y Hombre todo entero.

So definirt sie der größte Custodienkünstler des 16. Jahrhunderts, Juan de Arphe y Villafañe, in der Varia comensuracion. Sevilla 1585. Die Custodia dient zur Aufnahme des eigentlichen halbmondförmigen, gläsernen Sakramentbehälters (viril); sie wird in der Karwoche im Monumento aufgestellt und am Fronleichnamstag in Prozession getragen.

Digitized by Google



Der Brunnen des Lebens. Madrid, Museum des Prado.

Digitized by Google

gotischer Silberschmiedekunst. Eine ideale Kirche in der wirklichen, das Gotteshaus im engeren Sinn. Noch heute hört man dort reichgegliederte Turmbauten als custodienartig bezeichnen [1].

Indem sich aber die Statuen, mit welchen die Custodien bevölkert zu werden pflegen, beleben, verwandelt sich das Kirchengerät in den Thron des Höchsten, das Auge sieht, was

Gruppe aus dem Brunnen des Lebens.

sonst nur der Glaube, die göttliche Majestät unter dem Baldachin. Nur die siebzehn Propheten verharren in der Erstarrung des Steins, und in der unter dem Thron entspringenden apokalyptischen Quelle nimmt das Göttliche wieder die sakramentale Hülle an: Hostien schwimmen in ihren Wassern, strömen, als das himmlische Manna, den Gläubigen zu.

1) La torre de esta Iglesia (S. Maria de la Mota in Marchena) en forma de custodia. Madoz, Diccion. geográf., Art. Marchena. Dies ist ein eleganter Turm im Stil der Hochrenaissance, mit farbigen glasirten Thonplatten bekleidet.

Digitized by Google

Brunnenpyramiden gotischen Stils gleichen den Sakramenthäuschen, und da lag es nahe, umgekehrt dem letzteren die Brunnenfunktion zu übertragen. So ist das Bild des Brunnens sinnig zur künstlerischen Verschmelzung der so verschiedenartigen Bestandteile der Darstellung verwertet.

Denkt man nun die strömende Quelle soeben eröffnet, worauf die dramatisch-augenblickliche Zuspitzung der beiden Gruppen unten führt, so würde hier in der That der Moment der Einweihung oder Dedikation der Kirche symbolisch dargestellt sein. Die erste Feier des unblutigen Opfers, die mit der Einweihungsfeierlichkeit verbunden ist, wird als Anfangspunkt einer Zeitreihe dargestellt durch das Herabkommen des paradiesischen Quells. Die Dedikation oder Konsekration der Kirche ist gleichsam die Eröffnung der himmlischen Wasserleitung. Doch nicht bloß symbolisch! Die Gruppe zur Linken scheint einem solchen Akt entnommen. Bei Kirchweihen pflegte die Prälatur sich möglichst zahlreich einzufinden, oft wurden sie deshalb mit Konzilien und Synoden zusammengelegt. Dabei fanden Predigten statt, und so sieht man den an der Spitze der Versammlung stehenden Pontifex, nach seiner erklärenden Gebärde, eine Rede halten.

Der lautere Strom ergießt sich über die mittlere Terrasse bis zu dem achteckigen Becken im Vordergrund, wo die Scharen der streitenden Kirche und der Judenschaft sich gegenübertreten. Auch dieser Gruppe läßt sich eine Beziehung auf die Einweihung geben. Oft wurden im 15. Jahrhundert Synagogen in Kirchen verwandelt, z. B. S. Maria la blanca in Toledo 1405, El Transito 1474. Die höchst ausdrucksvolle Scene versetzt uns in die wachsende Bewegung der spanischen Gesellschaft gegen die Übermacht des Judentums, eine Bewegung, die im Jahre 1492 mit der Ausstoßung dieser Nation endigte.

Durch diesen Gegensatz wird die spanisch-mittelalterliche Eigenart des Bildes scharf betont, es spiegelt sich darin das streitbare Wesen der spanischen Kirche. Ein Italiener würde es vielleicht eine Disputa genannt haben, wobei aber das Ende des Streites, die Vernichtung des Gegners, gewählt ist. Die Analogie von Raffaels Fresco liegt auf der Hand: die Verbindung der beiden Teile geschieht hier wie dort durch das Sakrament als das Band zwischen Göttlichem und Menschlichem, Unsichtbarem und Sichtbarem, Unendlichem und Endlichem. Die zahlreichen hebräischen Inschriften, welche früher auch den verlorenen Rahmen bedeckten, beweisen, daß das Bild zugleich an die Adresse der damals noch einflußreichen und sogar an der kirchlichen Kunst, nicht bloß als Goldarbeiter, sondern als Maler und Bildschnitzer beteiligten Juden gerichtet war. Doch geben die Inschriften in dem Bilde nach dem Urteil Professor Gildemeisters keinen Sinn, es sind darin unmögliche Buchstabenformen; ja nicht einmal fehlerhafte Nachahmungen hebräischer Sätze lassen sich nachweisen, obwohl jemand mit viel Phantasie einen Satz hat herauslesen wollen. Schwerlich haben getaufte oder ungetaufte Juden Beiträge zu dem Bilde geliefert.

Dies ist ein Versuch, das Bild zu erklären als spanische Theologenidee, von flandrischer Hand in die Sprache der Kunst übertragen. Die Wiederholungen beweisen, wie sehr es die Spanier schon im Mittelalter gefesselt hat. Neuerdings hat jemand vorgeschlagen, ihm eine besondere Kapelle im Museum zu widmen, wie der Sixtina in Dresden. Wirklich ist es eine der merkwürdigsten Schöpfungen der Schule. Architektonisch strenge Schönheitselemente sind hier mit malerisch freien in seltener Harmonie vermählt. Der spröde symbolische Stoff ist vollkommen künstlerisch gestaltet; da ist nichts von den haarsträubende Hieroglyphen übrig, mit welchen sonst die Maler der Apokalypse uns überschütten. Wirklichkeit und Sinnbild, Kunstwerk und Lebendiges spielen in echt poetischem Helldunkel in einander. Die Anordnung im Raum, das sehr frei erfundene, eines Fachmannes würdige Architekturbild (in dem übrigens nichts von italienischer Gothik ist), die Fülle der Physiognomien, die Skala des Ausdrucks von der erhabenen Ruhe der Himmlischen bis zur leidenschaftlichen Bewegung des Schrecks und der Verzweifelung — alles weist auf einen Künstler, der sämtliche Darstellungsmittel des Jahrhunderts wie keiner neben ihm beherrschte.

* * *

Digitized by Google

Anhangsweise möchte ich hier noch einmal auf den im Märzheft von 1886 dieser Zeitschrift behandelten Kopf in Hamptoncourt zu sprechen kommen. Herr Dr. Chytil, der, ohne von meiner Notiz in einer Londoner Wochenschrift [1]) zu wissen, ebenfalls die Identität der dargestellten Person mit dem Domherrn Georg de Pala entdeckt hatte, die, wie ich eben erfahre, auch noch von einem Dritten bemerkt worden ist, wollte die Frage nach der Urheberschaft offen lassen; ich möchte hier versuchen, meine früher ausgesprochene Vermutung zu begründen.

Der Kopf, der bereits in der Sammlung König Jakobs II. vorkommt [2]), ist kaum mehr als untermalt, in Farben, mit denen auch spätere Maler ihre Köpfe zu untermalen pflegen: die Schatten und Halbtöne mit leichtem Braun angelegt, die hellen Flächen breit mit dünner Deckfarbe aufgesetzt: mit den bescheidensten Mitteln ist Deutlichkeit der Modellirung und Plastik erreicht. Der verkleinerte Stifter in der Brügger Tafel erhielt durch reichliche Impastirung und Lasirung den hellen Fleischton und den frischen Glanz der Haut, gegenüber dem jener englische Kopf etwas Terrakottaartiges hat. Ferner die Bläue der Augen, das rote Adergewebe in den inneren Augenwinkeln; über den dunkelgrünen Rock ist das weiße Chorhemd gelegt, welches den absteigenden Pelzsaum verdeckt.

Zweifel an der van Eyckschen, ja überhaupt an so früher Herkunft kann der Umstand wecken, daß das Bildnis in Ölfarben auf Leinen gemalt ist, was sonst in der Schule wenig vorkommt. Leinwand- und Tuchgemälde pflegen in Wasser- und Leimfarben gearbeitet zu sein, wie das Bildnis der Isabella von Portugal im Inventar der Margareta von Österreich [3]). Indes wenn der Maler, wie wir annehmen, nur eine Studie für seine Altartafel, kein ausgeführtes Bildnis beabsichtigte, so konnte er von seinem sonstigen umständlichen Verfahren, der Zurüstung der Holztafel nebst Gipsgrund absehn. Die Übereinstimmung beider Köpfe ist so genau, daß einer nur die Kopie des anderen sein kann; der Maler hätte also seinem Modell auch die Haltung des Kopfes und den aufsehenden Blick der Augen gegeben, welchen er für die Altartafel brauchte.

W. Bürger hatte bei Gelegenheit des Mannes mit der Nelke in der Suermondtgalerie (Berliner Museum Nr. 525 A) den Eindruck, daß solche Präzision nicht zu kopiren sei, in Ausdrücken geschildert, die ganz auf den vorliegenden Fall passen. Il semble qu'il fallait bien de temps pour miniaturer ainsi la forme et le relief sur une tête *presque de grandeur naturelle*. Le dessin intérieur et les contours sont strictes, comme gravées avec une pointe d'acier, et l'ensemble n'a pourtant aucune dureté. *Voilà une peinture qui serait difficile à copier, pour n'en faire une image plate et rèche.*

Hier nun ist der Kopf wirklich in Lebensgröße, und welcher Kopist würde bei fast doppelter Vergrößerung Leerheit der Formen haben vermeiden können. Ich glaube, daß kein mit van Eyckschen Bildnissen vertrautes Auge hier dessen unerreichte Bestimmtheit im großen und kleinen verkennen, und daß jeder Porträtmaler das unnachahmliche Etwas einer Arbeit vor der Natur darin bezeugen wird. Letzteres kann man besonders prüfen in den mancherlei absonderlichen, aber physiognomisch gleichgültigen Einzelheiten dieses wunderlich häßlichen Antlitzes, z. B. der an dem fetten Kopf ansitzenden wie ausgetrockneten Ohrmuschel mit dem kantigen oberen Ende und in dem eigentümlich müden Blick des Greisenauges. Die Charakteristik schien uns sogar schärfer und mächtiger als in dem malerisch vollendeten Kopf zu Brügge.

1) The Academy 1885, 20. Juni, S. 445.

2) Katalog der Gemälde Jakobs II. London 1758. Nr. 39: A fat man's head bald, with a double chin. Maße: 40×37 cent.

3) Ung moien tableau de la face d'une Portugaloise que Madame a en de Don Diego. Fait de la main de Johannes, et est faite sans huelle et sur toille sans converte ne feullet. Le Glay, correspondance de Maxim. et Marguerite. II, 480.

Digitized by Google

Bücherschau.

Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassizismus, von Cornelius Gurlitt. Mit ca. 350 Originalillustrationen. Lief. 1—6. Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert (Paul Neff). 1886. 8°.

Obiges Werk, von welchem uns beim Niederschreiben dieser Besprechung nur die erste Lieferung vorlag, ist nach den Worten des Prospektes bestimmt, an die großen baugeschichtlichen Arbeiten von Kugler, Burckhardt und Lübke abschließend sich anzureihen. Daß es gleich bei seinem Erscheinen ein ähnliches Schicksal wie diese erfährt, läßt sich nicht leugnen: denn kaum daß es begonnen ist, so wird ihm schon von verschiedenen Seiten entgegengerufen: „Verfrüht, voreilig, unvollständig, lückenhaft, ohne ausreichende Vorarbeiten unternommen, ein Produkt buchhändlerischer Spekulation und nichts weiter!“ Die Unvollständigkeit und deren bezeichnete Folgen vorläufig bei Seite lassend, bemerken wir in Bezug auf die Vorarbeiten nur, daß unter Umständen der Mangel an solchen durchaus kein Hindernis zu sein braucht, eine umfassende, weit ausholende Arbeit zu unternehmen. Würde man geduldig abwarten wollen, bis alle „Einzeluntersuchungen“ über sämtliche „strittigen“ Punkte angestellt, alle „eruirbaren“ Daten aus den verschiedenen Archiven herbeigeschafft, „Spezialpublikationen“ über jedes Werk edirt, über alle bedeutenden Meister „Monographien“ unter dem Titel „N. N. und seine Zeit“, über die minder wichtigen in den diversen „Fachzeitschriften“ wenigstens Aufsätze mit der Überschrift „N. N. und die Antike“ erschienen wären: unser Lebtag käme nichts Erhebliches, Umfassendes und Fruchtbringendes zu Stande! Zugegeben, daß die Buchhändlerbetriebsamkeit bei einigermaßen scharfer Witterung der momentanen Geschmacksrichtung „gut gehende“ Publikationen einzelner Denkmäler und Denkmälergruppen ins Werk setzen kann: daß jemand ein wissenschaftliches Gebäude nur so im Handumdrehen auf Bestellung aufzurichten im Stande sein sollte, wird man uns nimmer weis machen können. „Ein stiller Geist ist jahrelang geschäftig“. Ohne Führer und aufmunterndes Geleit, aber nichtsdestoweniger unentwegt und lediglich durch eigene unverdrossene Thätigkeit ist die dazu berufene Persönlichkeit zu den Quellen und auf Grund der letzteren zu eigenartigen, neuen Anschauungen der Monumente vorgedrungen, und wenn es so weit gekommen ist, wenn ein solcher Autor aus innerem Drange sich sein System geschaffen hat oder im Begriffe steht, sich sein System zu schaffen, da kann es wohl einen Punkt geben, in dem das Interesse des Verlegers mit dem des Gelehrten zusammentrifft, wo ersterer den Gewinn berechnend, welchen er möglicherweise erzielen könnte, letzteren zu einem Abschlusse anregt und zu diesem Zwecke ausgiebig unterstützt, aus der Thätigkeit der Studierstube einen erheblichen Nutzen zieht und der Allgemeinheit Vorteil bringt, indem er den seinigen fördert. Arbeiten, so entstanden, üben dann wieder eine große Rückwirkung auf den Geschmack, auf das künstlerische Schaffen ihrer Zeit, orientiren die in letzterer Beziehung völlig indifferente „Detailforschung“, regen sie erst zur Thätigkeit an, indem sie ihr Gelegenheit bieten, Lücken wahrzunehmen, dieselben aus der Fülle ihres gerade in Bezug auf diese umfassenden, wenn auch im übrigen mitunter recht löcherigen Wissens auszufüllen, und die gemachten Ergänzungen zu mehrerer Vergoldung ihres eigenen Nimbus mit zweckentsprechend abfällig stilisirten Hinweisen auf die „große“ Unwissenheit der Autoren auch gehörig zu fruktifiziren. So sind die Werke der Eingangs genannten Autoren entstanden, eine derartige Wirkung übten sie, ein derartiges Geschick hatten sie. Auch bei dem Gurlitt'schen Werke können

Digitized by Google

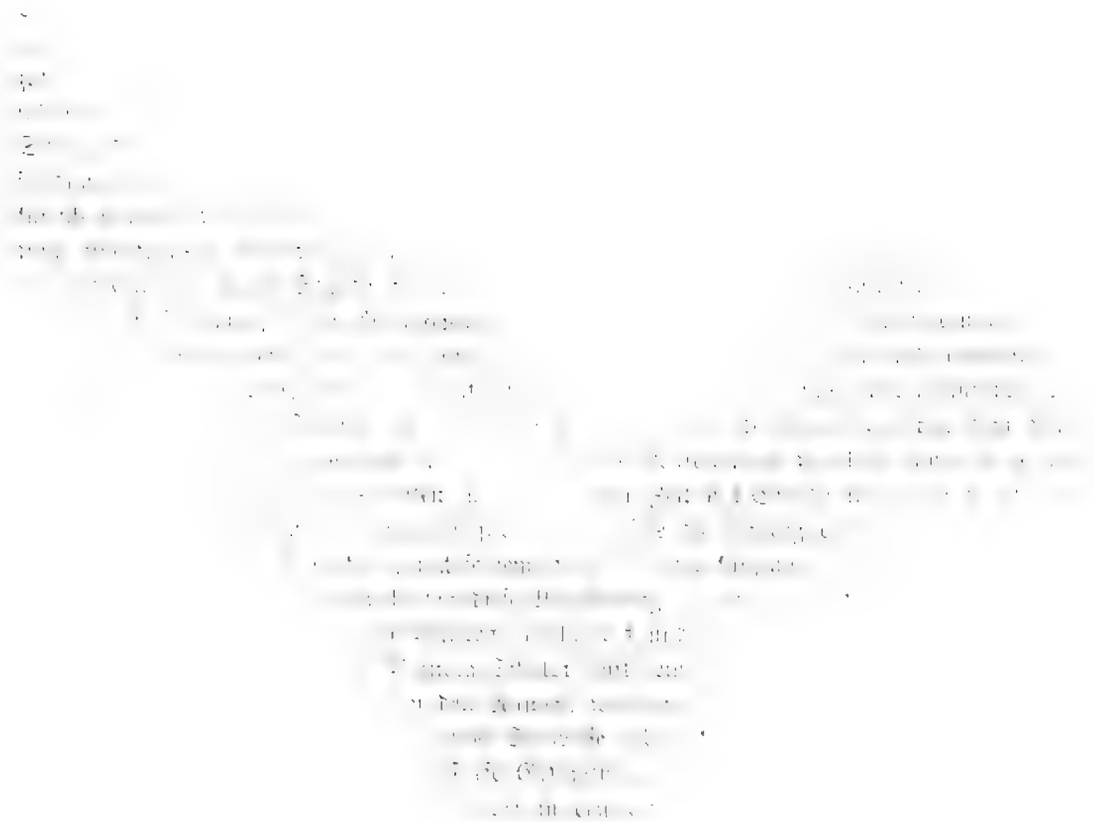
Digitized by Google

DEUTSCHE AUFNÄHARBEIT. ENDE DES 16 JAHRHUNDERTS.

Kunstgewerbemuseum in Berlin.

Lith u Druck v J G Fritzsche Leipzig

Digitized by Google



DEUTSCHE AUFNÄHARBEIT. ENDE DES 16. JAHRHUNDERTS.

Kunstgewerbemuseum in Berlin.

Lith u Druck v J G Fritzsche Leipzig

Digitized by Google

wir dieselbe Art der Entstehung annehmen, trotz dem fatalen Prospekt, worin es zwar heißt, daß „Autor und Verleger" die Pflicht empfunden haben, eine gewisse Lücke unserer Kenntnis der Baukunst auszufüllen, worin andererseits aber doch wieder die nicht für alle Leser unbedenkliche Angabe vorkommt: „Ohne Überwindung ganz eminenter technischer Schwierigkeiten, welche nur durch eine jüngere Kraft zu bewältigen waren, konnte diese Aufgabe nicht gelöst werden. Wir hoffen für dieselbe in Herrn Cornelius Gurlitt die geeignete Persönlichkeit gefunden zu haben".

In einem Werke, wie das vorliegende, mußte vor allem nach einer Klarstellung und genauen Umschreibung der Begriffe „Barock", „Rococo", „Klassizismus" gestrebt werden, und der Verfasser ist dieser Aufgabe auch durchaus nicht aus dem Wege gegangen. Für das Wort Barock acceptirt er den Sinn, welchen man seit geraumer Zeit damit verbindet. Es bezeichnet „den Stil, der von antikisirender Basis ausgehend durch bewußt freie, modern vielgestaltige Behandlung des Baugedankens wie der Details zu einer gesteigerten, am Schluß bis zur Tollheit übertriebenen Ausdrucksform führte". Wenn Gurlitt den Inhalt der beiden anderen in Deutschland üblichen Bezeichnungen, „Rococo" und „Zopf" als schwankend, ersteres „nur als eine Spielart des Barock" betrachtet und „den Zopf, jenes von der Schinkel'schen Schule aufgebrachte Schimpfwort, welches einst selbst die Renaissance mit umfaßte", weder „für die von den Franzosen so präzis gehandhabte palladianische Richtung des 18. Jahrhunderts", noch etwa für die Bauten Friedrichs des Großen gelten zu lassen sich entschließen kann, so stimmen wir mit ihm bis auf einen Punkt vollständig überein. Auch wir betrachten das Rococo nur als eine Episode; nur möchten wir nicht zugeben, daß man durch das Nebeneinanderstellen der erwähnten französischen und der Berliner Bauten einen spezifischen Unterschied zwischen beiden statuire. Denn nach unserer Überzeugung gehören die einen und die anderen Denkmäler ganz der gleichen Richtung an. Die Bezeichnung der Stile nach Regenten, in Frankreich ebenso beliebt wie in England, und, wie man uns neuester Zeit belehrt hat, auch in Österreich in Gebrauch, was wir aber bisher nicht gewußt zu haben ebenso demütig bekennen wie die Sünde, zugegen gewesen zu sein, als man scherzweise für gewisse mansardenartig gebildete Dächer von „Avant-Korps" der Schlösser unter Freunden gelegentlich des ungeheuerlichen Wort-Wechselbalges „Maria-Theresianesk" sich bedient, diese Bezeichnung erscheint Gurlitt „abgesehen davon, daß die Regierungswechsel keineswegs mit den Wandlungen der Stile zeitlich zusammenfallen, doch zu äußerlich und eben nur auf Frankreich anwendbar." Dagegen dürfte sich ebenso wenig Begründetes einwenden lassen, wie gegen das Ausscheiden „der strengeren Schule, die von Vignola auf Domenico Fontana und Tibaldi führt, der Schule der auf Gesundung von innen heraus basirten Gegenreformation und der vorherrschenden, nur unwillkürlich durchbrochenen klassischen Regel." Daß er es aber für nötig erachtet, für diese Richtung eine spezielle Bezeichnung zu wählen — Spätrenaissance — halten wir wieder für zu viel des Guten. Außer Stande, für die Bezeichnung „Zopf" sich zu entschließen, findet Gurlitt, der Klassizismus, dessen Weiterentwickelung der „hellenisirende Stil", „könne unbedenklich um hundert Jahre nach rückwärts ausgedehnt werden"! (S. 7—9) Wir sind einverstanden mit der Zurückdatirung, aber die Weitereinteilung des Stils als eines palladianischen und latinisirenden und die Statuirung des ersteren als eines Mitteldinges zwischen dem Louis quatorze und Louis quinze, des letzteren als eines Mitteldinges zwischen Louis seize und Empire scheint uns wieder des Guten zu viel. Seiner Zeit hat Caveda in seinem Werke über die Baukunst in Spanien, dasjenige, wofür der Deutsche die zufällig entstandene Bezeichnung Barock sich nicht abgewöhnen kann, nach seinem Hauptvertreter kurz und bündig als „den Borrominesken Stil" bezeichnet. Wir halten diese Bezeichnung für die einzig korrekte und acceptiren für die ganze von dem Studium Vitruvs, Palladio's und der antiken Denkmäler ausgehende Gegenströmung die Richtung Vignola-Tibaldi mit eingeschlossen bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts einzig und allein den Namen, welchen Caveda für die mit Philipp V. für Spanien anhebende französisch-italienische Stilweise gebraucht: den der zweiten Restauration der griechisch-römischen Architektur. Diese Gesamtbezeichnung mag man immerhin unterteilen und hierbei nach Benennungen suchen, die in den inneren Merkmalen der Denkmäler selbst

Digitized by Google

ihre Begründung haben. Daß bei dieser Gelegenheit für das so verbreitete, wenn auch deshalb nicht minder kindisch-alberne, Wort Rococo ein Ersatz sich finden läßt, daß auch Gurlitts Klassizismus, hellenisirender, latinisirender Stil zu Ehren kommen werden, darüber hegen wir keinen Zweifel. Hat Gurlitt Caveda gekannt? — „Nicht nur Italien, Frankreich und Deutschland", heißt es im Prospekt, „sondern auch England, Belgien, Holland, Österreich, die Schweiz ꝛc., selbst Polen mußten berücksichtigt werden". Aber Spanien, das gerade in der Gegenreformationszeit weltgebietende Spanien schien dem Autor weniger Beachtung zu verdienen, als selbst die zuletzt angeführte klassische Stätte der sarmatischen Adelswirtschaft und des liberum veto. Unter den Ländern, in denen „das Gemütsleben, namentlich in religiöser Beziehung, vorwaltete, wo eine brünstige Frömmigkeit herrschte" nennt er (S. 6) das „durch den Jesuitismus zum Triumph gebrachte Rom des endenden 17. Jahrhunderts, weiterhin ganz Italien, Belgien, das protestantische (sic!) und jesuitische Deutschland." Das Land, von welchem der Geisteshauch ausgegangen, als dessen Ausdruck der Borromineske Stil erscheint, in Spanien als „Churrigueresker Stil" selbst wieder zu eigentümlicher Blüte sich entfaltend und von Einfluß nicht nur auf Rom selbst, sondern allenthalben, wohin der spanische Arm reichte und spanische Mönche kamen, spanische Ideen drangen, bis jenseits des Ozeans hin nach Mexiko und nach Brasilien, dieses Land anzuführen hat er vollständig vergessen!

Und was ist es denn mit St. Petersburg? Was mit seinen Kathedralen, seiner Eremitage, seinem taurischen Palast, seinem Winterpalast? Wenn der Verfasser sich schon genötigt gesehen hat, „selbst Polen" zu berücksichtigen, meint er nicht, daß ein Abstecher nach „des Nordens Eiswüsten", vor allem nach der Kaiserstadt an der Newa, wenigstens im Geiste recht lohnend gewesen wäre? Die Erschließung eines bisher fast gänzlich unbekannten Gebietes, die Möglichkeit, für die Beurteilung der Leistungen im übrigen Europa einen neuen Maßstab zu gewinnen, hat ihm nichts von alledem den Gedanken dazu nahegelegt? Schon Kotzebue nennt z. B. Caserta „wohl so groß wie das Winterpalais" [1]). Man sage nicht, daß keine Quellen, keine Mittel zu einer derartigen Fahrt im Geiste vorhanden seien. Wer sie sucht, wird sie finden.

Wen sollte angesichts der Thatsache, daß Gurlitt an der angegebenen Seite die Länder nach der Reihe herzählt, in denen je nach Geistesdisposition „individuelles oder gesetzmäßiges Schaffen", die Michelangeleske oder Palladianische Richtung herrschend wurde, nicht die Befürchtung beschleichen, es werde ohne hinlänglich klares Darlegen des Zusammenhanges im Großen und Ganzen, ohne genügend kräftiges Hervorheben der in der That bedeutenden architektonischen Schöpfungen die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts, weltbürgerlich wie keine andere, frisch und flott wieder länderweise abgehandelt werden, im Widerspruche mit der im Prospekte ausgesprochenen Ansicht, „daß bei dem immer mehr einen internationalen Charakter erhaltenden Einfluße zunächst des päpstlichen Rom, später des königlichen Paris, inmitten einer fast kosmopolitischen Gesellschaft eine Betrachtungsweise der Baugeschichte nach einzelnen Ländern und Völkern nicht mehr angehe, daß mithin das gesamte Schaffensgebiet in einer geschlossenen Darstellung vereint werden müsse, damit die so vielfach verschlungenen, alle Landesgrenzen überschreitenden Wege des Entwickelungsganges klar zur Erscheinung kämen". Wem sollte es weiter nicht auffallen, daß Gurlitt am mehrfach erwähnten Orte (S. 6) unter den Ländern, in denen Palladio's Richtung dominirte, England zwar mit anführt, aber bei der Nennung der beiden maßgebend gewordenen Städte eine dritte, die Hauptstadt Großbritanniens, ganz außer acht läßt! Und doch war die Wirkung des seit dem großen Brande von 1666 aus der Asche neu emporgestiegenen London mit Christopher Wren's Kathedrale auf die Künstlerschaft Europa's geradezu enorm, der Einflußnahme der Residenzen des Stellvertreters Gottes auf Erden und des allerchristlichsten Königs vollständig ebenbürtig! Die Zeit um die Beendigung des spanischen Erbfolgekrieges durch den Abschluß des Friedens von Utrecht und Rastatt kann man als die Epoche bezeichnen, in welcher der Borromineske Stil zurücktrat und

1) Aug. v. Kotzebue, Bemerkungen auf einer Reise aus Liefland nach Rom und Neapel 3 Tle. Köln, Hannover. 1805. 8°. I, S. 273 ff.

der franzöſiſche Vitruvianismus die Oberhand erlangte. Borromini, Cortona, Domenichino, Guarini waren ſchon lange tot, die Bibbiena's im Ausſterben; anſtatt der phantaſtiſchen Weiſe, die in der Hochflut der Gegenreformation Platz gegriffen hatte, kommen die Eleven der Schule Vignola-Bernini-Fontana, die von jener vordem verdunkelt und in den Hintergrund gedrängt worden war, die Juvara, Fuga, Galilei und deren Schüler, die Sacchetti, Vanvitelli empor und verſchmelzen mit den Franzoſen zu einer und derſelben Richtung. Neben Paris ſtellen ſich, um von Wien, Dresden und Berlin nicht zu ſprechen, die ſelbſt in ihrer Wirkungsſphäre ſtehen, und, wo dies nicht der Fall iſt, erſt in zweiter Linie in Betracht kommen, die wogenbeſpülte, glänzende, ſpäter ſo ſchwer heimgeſuchte Lisboa und die palaſt- und kuppelreiche Königſtadt am Manzanarez. Rom und Florenz zu überſtrahlen bemüht, von denen dieſes ſchon lange den Pfad nach rückwärts eingeſchlagen, jenes notgedrungen ihm kürzlich auf demſelben gefolgt war, ſteigen Turin und Neapel, erſteres im Nordweſten, letzteres im geſegneten Süden Italiens empor, das eine die Reſidenz des thatenluſtig emporſtrebenden Savoyergeſchlechts, das andere die eines Zweiges der ſoeben in Spanien eingepflanzten Bourbonen, eines Zweiges, vielverſprechend im Beginn, aber faul in ſeinem innerſten Kern und aus dieſem Grunde ſinkend von Stufe zu Stufe volle 150 Jahre hindurch, bis dann in unſerer Zeit, von dem freiheitserglühenden Enthuſiasmus ſeiner Bürger getragen, von der allgemeinen Lage Europa's in hohem Grade begünſtigt, der kraftvolle Herrſcher aus dem Hauſe Savoyen-Carignan den letzten Spaniersſprößling aus dem Reiche vertreibt und durch die Vereinigung der parthenopäiſchen Provinzen mit Piemont den Grund legt zu der von allen Patrioten lange ſchon heißerſehnten Einheit Italiens.

Unter Philipp V. dringt der franco-italiſche Stil von Turin aus weſtlich über die Alpen und von Paris aus über die Pyrenäen, mit Karl III. von Spanien nach Neapel, das jetzt — es iſt die traurige Zeit Ludwigs XV. — dank dem den ganzen Weſten und Süden Europa's umſpannenden Bourbonenring, dank deſſen verwandſchaftlichen Verbindungen mit allen katholiſchen Höfen, dank der künſtleriſchen Abhängigkeit der proteſtantiſchen Welt von der katholiſchen, dank ſeinen damals einzig daſtehenden Kunſtſammlungen, dank ſchließlich den zufällig gemachten Funden, denen unter der Wechſelwirkung aller dieſer Verbindungen und Conſtellationen, wenn auch nicht an und für ſich, das Intereſſe des ganzen Europa geſichert iſt, für dieſes im weiteſten Umfange und ſelbſt für Paris maßgebend zu werden beginnt. In Rom ſelbſt wirken, wie ein Servandoni in Paris, Architekten, die ihre Schule zum guten Teil in der Fremde gemacht, wie Niccolo Salvi, der Erbauer der Fontana di Trevi, ein Schüler des Vitruvianers Canevari, der ſeine Hauptwerke nachweislich in Liſſabon und Portici geſchaffen. Gleichzeitig beginnt der Einfluß der engliſchen Architektur auf dem Kontinent. Es bedarf nur eines Blickes in das Hauptwerk über die britiſche Baukunſt, in Campbell's Vitruvius Britannicus, um ſich über den Einfluß Englands auf Europa in genere und Frankreichs in specie auch auf dem Gebiete der Architektur klar zu werden. Noch gebricht es uns über die Wanderungen der bedeutſamſten franzöſiſchen Architekten an näheren Nachrichten. Aber Juvara war in London geweſen, der Erbauer des Palaſtes von Madrid und der Superga; ein Künſtler, wie aus der Vergleichung dieſer mit der Wiener Karlskirche ſich ergiebt, aus derſelben Schule hervorgegangen, wie Fiſcher von Erlach, wenn nicht größer, ſo doch glücklicher als letzterer, da es ihm vergönnt war, ſeinen gewaltigen Palaſt „den ſtolzeſten der Bourbonenpaläſte“, wie ihn ein Schriftſteller nennt, auf der Höhe von Madrid wirklich zu beginnen, und, im Sterben noch beglückt durch die feſte Zuverſicht, daß er erſtehen und heute oder morgen Zeugnis geben werde von ſeinen Erdentagen, die Weiterführung einer in ſeinem Geiſte geſchulten Kraft zu überlaſſen, während es Fiſcher nur beſchieden war, ſeinen nicht minder majeſtätiſchen Herrſcherſitz für die Höhe von Schönbrunn auszudenken und dahinzugehen, ohne den Beginn der Ausführung erlebt zu haben, ohne durch die Hoffnung getröſtet worden zu ſein, daß, wie er's gedacht, es je werde ausgeführt werden. Galilei, der Erbauer der Loggia des Lateran, verdankt einen guten Teil ſeiner Ausbildung England. Unter dem gebieteriſchen Walten politiſcher Konſtellationen eine Rückſtrömung der von Rom und Paris überkommenen Ideen, modifizirt und gefärbt wieder nach Rom und Paris.

Digitized by Google

Von alledem ist selbstverständlich in dem vorliegenden Werke noch nichts zu ersehen. Dafür tritt auch in ihm wieder jenes Moment zum Nachteil des vorgesetzten Zieles zu Tage, das unter dem verhängnisvollen Walten des, wenn wir nicht irren, vorerst in der Litteraturgeschichte üppig emporgewucherten Geniekultus gegenwärtig auch in unserem Wissenszweige viel Unheil anrichtet: wir meinen das Zurückdrängen der monumentalen Partie durch das Biographische, die Künstlergeschichte als Regulativ für die Kunstgeschichte. Die Idee zu einem Baue ist das Erste. Sie entsteht nicht in dem Geiste des Künstlers, sondern in dem des Bauherrn. Ohne diesen ist jener undenkbar, eine Null, schlechtweg nicht existirend. Nur auf die Berufung des Bauherrn hin dazu gelangt, mitunter auf seltsamen, wunderlich verschlungenen Pfaden, oft unter dem Walten des blinden Zufalls, schafft der Künstler und bildet den Baugedanken in steter, und zwar, wir scheuen uns nicht, es zu gestehen, für die Entwickelung seines Talentes gar vorteilhafter, notgedrungener Rücksichtnahme auf dessen Wünsche und wirkliche oder eingebildete Bedürfnisse. Es gilt nun darzustellen, was für Baugedanken in dem Momente, da diese Entwickelungsperiode anhebt, vorhanden waren, wie dieselben nach Maßgabe lokaler Verhältnisse, verschiedenen Baumaterials, der Machtgebote dominirender Potenzen und zu allerletzt des Künstlerindividuums, das alledem gerecht zu werden verstand oder auch nicht verstand, sich veränderten und entwickelten. Der erste Punkt ist also die Feststellung der beim Beginn einer Entwickelung vorhandenen Typen; als zweiter ergiebt sich die Darlegung der realen, wirklich bestimmenden Mächte des Völkerlebens, und erst als dritter die des Biographischen, auf den Künstler Bezüglichen. Drei Typen giebt es in dieser Zeit, die Gurlitt behandeln will: den Kirchen-, den Schloß- und den Palastbau. Die Darstellung zerfällt somit von selbst in drei Abschnitte, welche unter steter Einhaltung der Reihenfolge in Bezug auf obige drei Punkte zu behandeln sind. Sie hat zu zeigen, wie in einer bestimmten Zeit unter der Einwirkung bestimmter Entwickelungen auf dem Gebiete des Geistes das religiöse Moment zurück und das politische — letzteren Begriff in seinem weitesten Umfange genommen — in den Vordergrund tritt; wie, nachdem Maderna und Bernini in der betürmten Fassade der Peterskirche, Rainaldi u. a. an den übrigen Kirchen Roms die Muster für den Kirchenbau im allgemeinen und für die Kirchenfassaden insbesondere aufgestellt, jener keinen Schritt mehr nach vorwärts thut, Mischformen (nach dem Vorbilde des Escurial, Mafra, u. a. Klosterbauten) eingeht mit dem Schloßbau während dank den Ideen von Fürstenglanz, Herrscherhoheit und repräsentativer Pracht dieser sowie der Palastbau eine noch nie dagewesene Höhe der Entwickelung erreichen. Unter allen Epochen der Kunstentwickelung legt die in Rede stehende der Durchführung dieser Methode ihres weltbürgerlichen Charakters wegen die geringsten Schwierigkeiten in den Weg. Was aber letztere für Vorteile bietet, liegt auf der Hand. Sie läßt einen untrüglichen Maßstab gewinnen zur Unterscheidung des Bedeutenden und Nichtbedeutenden. Sie gestattet nur bei den wirklichen Marksteinen der Entwickelung des längeren zu verweilen, und indem sie solchergestalt die Möglichkeit bietet, die bloßen Nachempfindungen und Nachbildungen unter diese einfach, eventuell in Form einer simplen Note, zu subsummiren, erringt sie, abgesehen von der Ersparnis an Raum, alle wünschenswerte Klarheit und Übersichtlichkeit im Großen und Ganzen. Die Sache ist so einfach, daß sie sich so zu sagen von selbst versteht. Aber weit gefehlt, daß sie von Gurlitt zur Anwendung gebracht worden wäre! Nach einer kulturhistorischen Einleitung, die, in anmutiger und gefälliger Sprache geschrieben, sich recht angenehm liest, aber andererseits auch sich durchaus nicht höher erhebt als die analogen Kapitel in anderen Kunstgeschichten auch, und dem Kenner der damaligen Zeiten nichts Neues bietet, erscheint als „Anknüpfungspunkt" der Betrachtungen der Tod Michelangelo's, und dann wird frisch und fröhlich die Künstlergeschichte als Einteilungsgrund der Kapitel genommen, das Biographische allüberall vorangestellt: Bologneser Schule (S. 22.), Serlio (S. 28.), Vignola (S. 34.) u. s. w. Und doch hat die Künstlergeschichte nur insofern, als wir durch dieselbe in den Stand gesetzt werden, das Vorhandensein gewisser Formen an einem Kunstwerke zu erklären und zu begreifen, irgend ein, sonst aber nicht das mindeste Interesse. Und doch ist die von uns geforderte Behandlungsweise in der Architekturgeschichte des Mittelalters, wo wir über die Erbauer der bedeutendsten Denkmäler, als „Individuali-

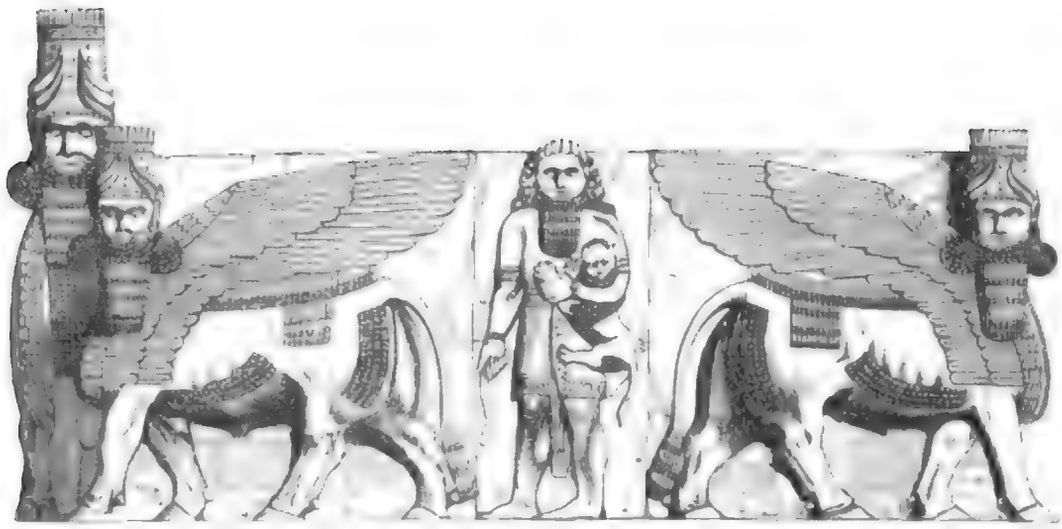
Digitized by Google

täten" gewiß nicht unter den „Neueren" ſtehende Meiſter, viel zu wiſſen glücklicherweiſe nicht das Glück haben, dann in den hierhergehörigen Partien bei Caveda, Lübke ꝛc. zum Teil bereits vorhanden, und hätte es, wo ſolches nicht der Fall, zu derſelben nur mehr eines Schrittes bedurft. Das Reſultat würde bei konſequenter Durchführung eine wiſſenſchaftliche, ſyſtematiſche Ordnung des vorhandenen großen Denkmälervorrats geweſen ſein, — Überſichtlichkeit an Stelle des Chaos.

Nachſchrift: Nach längerer Unterbrechung ſind uns in letzter Zeit fünf weitere Hefte des Werkes zugegangen, welche die im Vorſtehenden getadelte Einteilung des Stoffes nach perſönlichen Geſichtspunkten weiter führen. Von Vignola bis auf Domenico Fontana (S. 207 ff.) reicht der Abſchnitt über die italieniſche Spätrenaiſſance; dann folgt der Barockſtil, von Buontalenti und ſeiner Schule bis auf Cigoli (S. 248 ff.) und Bartolommeo Bianco (S. 268 ff.). Da lieſt man Urteile wie das folgende: „Die Fontana ſind die Architekten, welche das ſpätere Rom an die übertriebene, erſchreckend und beklemmend wirkende Größe der Räume wie des Details gewöhnten, an jene freudloſe Maſſigkeit, die man erſt recht empfindet, wenn man vom Studium der gleichzeitigen Kunſt aus Oberitalien nach der ewigen Stadt kommt" (S. 208). Dieſes unglückſelige Herkommen von wo anders, ſei es nun von petrefizirten Lehrmeinungen oder von anders gearteten Kunſtdenkmalen! Wie viel kritiſche Sünden, Todſünden geradezu, hat es nicht ſchon an Euch verbrochen, Ihr „Manieriſten" und „Eklektiker", Ihr Michelangelo und Borromini! Übrigens thut dergleichen, wenn es auch hie und da vorkommt, der Verdienſtlichkeit des Gurlittſchen Werkes, das einen großen Fortſchritt in unſerer Erkenntnis der Kunſt des 17. und 18. Jahrhunderts repräſentirt, trotz aller Mängel, die ihm anhaften, ebenſowenig Eintrag, wie die Illuſtrationen, deren manchmal recht fabrikmäßige Ausführung wohl weniger dem Autor als der Verlagshandlung aufs Kerbholz zu ſchreiben iſt, in denen aber, auch wer mit der Illuſtrationslitteratur der geſchilderten Zeit auf gut vertrautem Fuße ſteht, immerhin ein oder das andere intereſſante Neue finden wird.

Joſef Dernjac.

Digitized by Google



Portalbekleidung von Khorsabad.

Die Thorpfostenkolosse von Khorsabad.

Von A. Ortwein.

In dem bekannten Kostümwerke von Hermann Weiß las ich über die Figuren der Portalbekleidung des Königspalastes von Khorsabad, in kurze Worte gefaßt, Folgendes:

„Die Portale werden von vier gigantischen Tierfiguren aus Stein, deren Höhe zwischen 10—15 Fuß beträgt, gebildet. Dies sind Gestalten geflügelter Stiere mit Menschenhäuptern und königlich priesterlicher Kopfbedeckung. Gleich Wächtern als Sinnbild der Kraft und Mäßigung bewachen sie die Eingänge. Am Thorgewände der Ecke zugekehrt ist eine größere, an der Fassadenmauer der Thorecke zugekehrt eine kleinere solche Figur gesetzt. In dem Streben nach möglichster Deutlichkeit stellte man diese Riesenskulpturen in der Vorderansicht mit zwei, in der Seitenansicht aber mit vier Beinen dar, so daß sich deren Zahl bei jeder einzelnen Figur auf fünf beläuft."

Fünf Füße einem Lebewesen, wenn auch sinnbildlich, gegeben? Ein assyrischer Baumeister und Bildhauer, der jedes Quästchen am Gewande des vornehmen Assyrers beobachtet und im Steinrelief wiedergiebt, der keinen Saum, keine Bordüre übersieht!?

Was sagt wohl Springer im Textbuche zu Seemanns kunsthistorischen Bilderbogen dazu? Da steht über jene Thore Folgendes:

„Sie werden mit fünf Beinen begabt. Ihr Leib füllt die Tiefe des Portales aus; mit Brust und Kopf treten sie aus demselben heraus. In der Längenansicht werden ihnen nun ganz richtig alle vier Beine gegeben, aber das eine Bein auch in der Ansicht von vorn wiederholt."

Auch da fünf Beine! — Die Abbildungen in H. Weiß und in den kunsthistorischen Bilderbogen sind in orthogonaler Projektion gegeben, mithin kann man sich über das fünfte Bein keine rechte Vorstellung machen. Um klarer zu sehen, zeichnete ich mir die Hufstellung der Stierfüße im Grundriß auf, wie sie der Abbildung gemäß sich ergeben müßte, und glaubte das fünfte Bein als ein dem en relief- und dem en face-Königstier gemeinschaftliches herauskonstruiren zu können. Da fiel mein Blick auf den im Bilderbogen daneben dargestellten Königstier von Nimrud; der steht allein, und hat ebenfalls seine fünf Beine — dann wird es wohl mit den Bemerkungen von Weiß und Springer seine Richtigkeit haben, und die Khorsabader Portalwächter auch so gebildet sein.

Wenn der Baumeister dem Königstier sechs Beine gegeben hätte, so würde ich nicht weiter nachgegrübelt haben; hat doch die Natur jedem Käfer sechs Beine gegeben. Als for-

Digitized by

cirter Ausdruck der Stierstärke wären mir sechs Beine nicht so widersinnig vorgekommen wie die fünf.

In schlafloser Nacht kam mir wieder das fünfte Bein in den Sinn. Hat denn mein Kollege, der assyrische Architekt, sich wirklich nicht darüber klar werden können, wie wenig vernünftig es sei, fünf Beine einem Stierleibe zu geben? Dabei bohrte ich mich so recht in diese Idee hinein.

Auf einmal wird es helle vor meinen Augen, und aus verschwommenen Umrissen tritt die Thorecke mit den beiden Königstieren lebhaft vor meinen Sehsinn. Zugleich aber gewahre ich daneben stehend einen Assyrer, ganz so gestaltet, wie sie auf den Reliefs der Verkleidungsplatten vorkommen, Winkelmaß und Meßstab in den kräftigen Händen haltend. Im Staunen über diese Erscheinung befangen höre ich in meinen Ohren die Worte säuseln: Was krittelst du an meinem Thorpfeiler, mein Lieber? Gott zum Gruß, erwiderte ich. Bal sei mit dir, hörte ich ihn entgegnen. Der Thorpfeiler, Freund Assyrer, sagte ich, ist groß gedacht und ausgeführt, und ich bewundere deine Ideen und deine Kunst; allein deine geflügelten Königstiere, wie man sie wohl nennen kann, haben fünf Beine, und das will mir nicht in den Sinn. — Weißt du, was sie bedeuten? hörte ich ihn erwidern. — Ihre symbolische Bedeutung glaube ich erfaßt zu haben. Die geflügelten Königstiere bedeuten die stiermäßige gewaltige Stärke deines hohen Herrschers, der mit Sturmesflügeln daherfausen kann, jene niederzuschmettern, die seinen Unwillen erregen. — Mein Freund antwortete mit leuchtendem Blick und ein wenig beifällig nickend: Weit hast du nicht gefehlt mit deiner Deutung. Doch warum sinnst du auf meine Portalwächter so eifrig? — Höre, die fünf Füße wollen mir nicht einleuchten. Du bist ein Baumeister, wir sagen jetzt Architekt, und infolge dessen denkst du doch wohl logisch. Warum also die fünf Beine; in der Natur hat doch jeder Stier nur ihrer vier. Ist dir denn jenes Ungehörige nicht aufgefallen?

Aber, lieber Freund, wie kannst du denn von fünf Beinen reden? Von vorne angesehen hat doch ein Stier zwei Beine; von der Seite angesehen deren vier. Wenn du also vor dem Palaste stehst, mußt du doch die vier Beine meines Königstieres sehen, bist du aber zwischen den Thorgewänden, so mußt du doch wohl die zwei Vorderbeine sehen; die Hinterbeine sind durch sie gedeckt.

Um meinem Freunde das Widersinnige des fünften Beines begreiflich zu machen, fiel mir bei, ihm zuzumuten, einen solchen Königstier auf einer Steinplatte in mehr zufälliger, malerischer Weise, nämlich in einer Übereckstellung in Relief darzustellen, und sagte: Hast du nie daran gedacht, daß man ein solches Tiergebilde auch so ansehen und darstellen könne, daß seine Langseite nicht frontal und seine Vorderansicht nicht darauf senkrecht zu stehen käme, oder umgekehrt? Wie so? erwiderte er. — Nun, meinte ich, denke dir den Königstier so stehend, daß sein linkes Vorderbein dir nahestehend, das rechte weiter zurück, dann entfernter der linke Hinterfuß und zu hinterst der rechte Hinterfuß zu stehen käme. Dabei müßtest du auch der perspektivischen Verkürzung des Stierleibes Rechnung tragen. Das Vorderteil des Königstieres, dir näherstehend, müßte deutlicher ausgedrückt, das Hinterteil mit den Schenkelknochen niederer, wie man sagt, verkürzt und weniger ausdrucksvoll gehalten werden. Das heißt, du müßtest der perspektivischen Wirkung Rechnung tragen. Würdest du dann auch fünf Beine anbringen? — Was würde das wohl für einen Zweck haben, erwiderte er. Die Königstiere haben außer ihrer symbolischen Bedeutung den Zweck, das Thor zu flankiren, und haben sich nach meinen Mauerfluchten zu richten. Diese stoßen rechtwinklig an einander, deshalb müssen die Königstiere auch so in Stein gehauen werden, wie ich sie angab und auf Befehl meines erhabenen Königs von meinen Sklaven ausführen ließ. Was sprichst du da von Übereckansehen, was von perspektivischer Wirkung? Der Stier in schreitender Stellung hat von der Seite vier Beine, von vorne zwei Beine sichtbar, und muß demnach auch so dargestellt werden. Es handelt sich um die ordnungsgemäße Darstellung meiner symbolischen Kombination und nicht um ein Übereckansehen. Und was schwatzest du von perspektivischer Wirkung?

Nun suchte ich ihm das Wesen der perspektivischen Wirkung begreiflich zu machen, und sagte: Wenn du einen Baum ansiehst, der etwa zehn Schritte weit vor dir steht, so hat er

Digitized by Google

eine gewiſſe Größe, nicht wahr? Ein gleich großer Baum aber, der tauſend Schritte weit von dir entfernt iſt, erſcheint der dir nicht viel kleiner? — Mein Freund erwiderte mit einem Zucken im rechten Mundwinkel: Wenn du neben den erſten Baum einen Aſſyrer ſtellſt, und der Baum iſt zehnmal ſo hoch als der Mann, und du ſtellſt neben den tauſend Schritte entfernten gleich großen Baum einen zweiten Aſſyrer, ebenſo gewachſen wie jener, wie vorher beim erſten Baume auf: iſt da der zweite Baum nicht ebenfalls zehnmal ſo groß, als der daneben ſtehende Mann? Haſt du mit deinen beiden Bäumen und mit den Männern die perſpektiviſche Wirkung in Verbindung bringen wollen? Freilich, entgegnete ich, und fuhr fort: Siehſt du wirklich die Dinge in größerer Entfernung nicht kleiner, als wenn ſie unmittelbar vor dir ſtehen?

Aber, guter Freund, meine Aufgabe war, einen Königspalaſt zu bauen und zu ſchmücken nach unſeren Regeln, aber nicht ein Etwas in Stein zu fertigen, wie es etwa übereck oder in der Entfernung mit perſpektiviſcher Wirkung ausſieht. — Da gab ich es auf, über die fünf Beine weitere Auskunft zu erhalten und ihn in der Perſpektive belehren zu wollen.

Der Tierbändiger, welcher zwiſchen zwei Thoren der Fronte des Königspalaſtes von Khorſabad mit einem Löwen und einer Schlange, im Relief gehauen, ſteht, hat auch mein Intereſſe wach gerufen, und ich fragte meinen Freund: Warum haſt du denn den Tierbändiger zwiſchen deinen Palaſtthoren angebracht? — Der bedeutet wieder meinen hohen Herrn. Keine Beſtie, wenn auch noch ſo ſtark und glatt, widerſteht unſerem hohen Herrſcher; eine ſolche wundervolle Kraft und Gewandtheit hat ihm der gute Bal verliehen. — Aber, ſagte ich, warum haſt du denn deine Relieffiguren ſo eigentümlich geſtaltet? — Wie ſo? meinte er mit ernſter Miene. — Nun, eure Menſchenreliefs ſind zwar ſehr naturgetreu in den Details, allein die Darſtellung des Leibes kommt mir doch etwas eigen vor. Der Kopf iſt von vorne oder von der Seite zu ſehen, und, entgegen den ausſchreitenden Beinen, ſtellteſt du den eigentlichen Leib von vorne geſehen dar. Wir in unſerer Zeit laſſen den Bildhauer ſo etwas nicht machen. — Etwas unwillig entgegnete mein aſſyriſcher Kollege: Du wirſt doch nicht glauben, daß man einen ausſchreitenden Mann in Relief an einer Wand ſo darſtellen könne, daß beiſpielsweiſe ſein rechtes Armgelenk an der Wand iſt, und das linke ſenkrecht davor liege? Was höher als breit iſt, muß umgelegt werden. Das würde ein ſchönes Relief geben — (ſein Mund verzog ſich etwas ſpöttiſch) — wenn die Leiber nicht mit ihren Breitenteilen an die Wand gedrückt wären. Ein ſo heilloſes Durcheinander von hohen und tiefen Reliefpartien müßte doch jedes halbwegs gebildete Auge beleidigen und hebt den Charakter der Wandfläche mit ihrem bildlichen Schmucke vollſtändig auf. — Das mag bei euch Aſſyrern ein richtiges Urteil ſein; bei uns in der ſchönen Gegenwart iſt das anders — war meine Entgegnung. — Noch wollte ich wegen der Überdeckung der großen Räume des Palaſtes, auch über die Tonnengewölbe fragen, — allein das Bild vor meinen Augen zerrann, und es kam mir vor, als hörte ich leiſe noch ſagen: Ein andermal mehr. Bal mit dir!

Digitized by Google

22. Jahrgang. Heft 9.

Hierzu Kunstchronik Nr. 36. Ausgegeben am 16. Juni 1887.

JUL 2 1887

Zeitschrift

für

Bildende Kunst

Herausgegeben von

Prof. Dr. Carl von Lützow.

Nebst

Kunstgewerbeblatt

Herausgegeben von

Arthur Pabst.

Mit dem Beiblatt: Kunstchronik.

Preis
fürs ganze Jahr
28 Mark.

Einzelpreis
dieses Heftes
3 Mark.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Berlin: W. H. Kühl, Jägerstraße 73.

1887.

Digitized by Google

Zeitschrift für bildende Kunst. Neuntes Heft.

Inhalt.

Rostocks Profanbauten im Mittelalter. S. 261. — Adolf Lier. Von Dr. H. A. Lier (Schluß). S. 269. — Augsburger Fassadenmalerei. Von Ad. Buff (Schluß). S. 275. — Die Bilder der ottonischen Evangelienhandschrift des Münsters zu Aachen. S. 278. — Bücherschau: Aloiss Heiss, Les Medailleurs de la Renaissance. S. 282. — Zur Polychromie bei den Griechen. Von H. Heydemann. S. 285. — Architektonisches aus München: I. Die Vereinsbank. S. 287. — Zur Biographie Fischers von Erlach. S. 289. — Notiz: Die schöne Gärtnerin von Cabanel. S. 292.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Häusergruppe aus Rostock. S. 261. — Rathaus in Rostock. Ansicht und Einzelheiten. S. 264. 265. 266. — Giebelhaus ebenda. S. 268. Vorstehende Abbildungen sind nach Zeichnungen von Th. Rogge ausgeführt. — Studie von Ad. Lier. S. 269. — Bei Schleißheim, Gemälde von Lier, Holzschnitt von G. Zielecke. S. 272. — †Landstraße. Gemälde von Ad. Lier, Heliogravüre von E. Albert in München. Zu S. 272. — Der Evangelist Matthäus. S. 280. — Die Verkündigung. S. 281. (Zeichnungen von G. Klepzig nach Lichtdrucken des ottonischen Evangelienkodex in Aachen.) — Kopf des Colleoni von dessen Standbild in Venedig. Holzschnitt von Heinecke. S. 282. — Denkmünze des Colleoni. S. 283. — Grundriß und Ansicht der Vereinsbank in München. Zeichnungen von H. J. von Berlepsch. S. 287 u. 288. — Die schöne Gärtnerin von A. Cabanel. Nach dem Stich von A. Jacquet aus dem Werke: Les mois (Paris, E. Testard).

Kunstgewerbeblatt. Neuntes Heft.

Inhalt.

Aus der Gerätausstellung im Nordböhmischen Gewerbemuseum zu Reichenberg. Von Albert Hofmann. S. 167. — Beiträge zur Geschichte der Kunsttöpferei: X. Faiencefabriken zu Nürnberg. Von A. Pabst. S. 172. — Ein Nürnberger Ofen des 17. Jahrhunderts. S. 176. — Aus den sächsischen Archiven. Von Cornelius Gurlitt. III. Goldschmiede des 16. Jahrh. am sächsische Hofe. S. 177. — Bücherschau: XV. P. Halm, Ornamente und Motive des Rococostils. S. 180. XVI. Uzanne, La reliure moderne. S. 180. — Kleine Mitteilungen. — Zeitschriften.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Kopfleiste, entworfen von L. Hellmuth. S. 167. — Löffel und Messergriffe aus dem Nordböhmischen Museum. S. 168—170. — Aufnäharbeit des 16. Jahrhunderts. S. 172. — †Zwei Faienceplatten mit Porträts Nürnberg 1720. Lichtdruck von A. Frisch in Berlin. Zu S. 172. — Faienceteller aus der Fabrik von Romedi. S. 173. — Faienceteller aus der Fabrik von T. A. Marx. S. 174. — Schlußstück, von einer Rüstung Karls V. aus der Armeria in Madrid. S. 175. — Nürnberger Ofen des 16. Jahrhunderts. S. 176. — Von einer italienischen Truhe des 16. Jahrh. S. 177. — Doppelbecher aus Maserholz mit vergoldeter Bronze. Von der schwäbischen Kreisausstellung in Augsburg 1886. Zeichnung von H. E. v. Berlepsch. S. 179. — Kopfleiste, von einer Rüstung Karls V. in der Armeria zu Madrid. S. 180. — Maroquinband. Aus Uzanne La reliure moderne. S. 182. — Rococo Thürbekrönung. Aus Halm, Ornamente und Motive. S. 183.

Neuer Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Wandtafeln für den Zeichenunterricht

an Gymnasien und Realschulen.

Von

EMIL SCHICK

Zeichenlehrer am Gymnasium zu Bruchsal.

I.

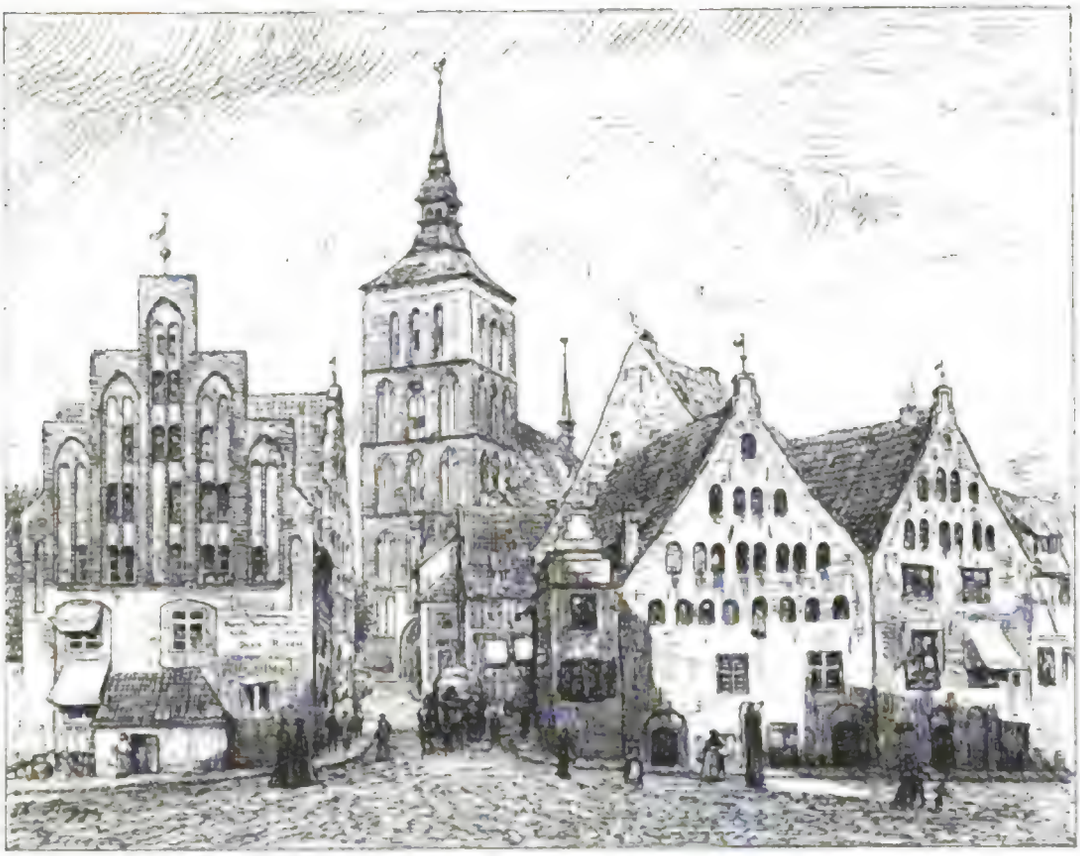
Umrisse antiker Gefässe und baulicher Zierformen.

10 Tafeln 64:80 cm gross. Mit Erläuterungen. In Mappe M. 3. 20.

Diese für den Gruppen- oder Massenunterricht berechneten Tafeln kommen einem oft laut gewordenen Wunsche der Schulmänner entgegen, insofern sie den Zeichenschüler in die Kunstformen des klassischen Altertums einführen.

Die Tafeln sind auch auf Pappe gezogen für 7 M. zu haben und dürften, in dem Schulzimmer aufgehängt eine zweckmässige Zierde desselben bilden.

Eine zweite Reihe von 10 Tafeln soll später nachfolgen.



Häusergruppe an der Grube (Altstadt).

Rostocks Profanbauten im Mittelalter.

Mit Illustrationen.

Schon oft ist auf die hohe Bedeutung und Eigenart der mittelalterlichen Backsteinarchitektur Mecklenburgs hingewiesen worden [1]). Zu bedauern ist daher der beinahe gänzliche Mangel von guten Aufnahmen seiner mittelalterlichen Baudenkmale. Als einzige Arbeit auf diesem Gebiet ist W. Rogge's vorzügliche Monographie der St. Marienkirche zu Rostock anzuführen, in welcher dieser prachtvolle Bau in seiner Entwickelung und Gesamterscheinung klar dargestellt und durch künstlerisch ausgeführte Zeichnungen und die nötigen Grundrisse erläutert wird [2]).

Vor allen anderen Städten Mecklenburgs entfaltete die einst hochberühmte Hansestadt Rostock während des Mittelalters eine umfangreiche Bauthätigkeit, die den Charakter der Stadt auf Jahrhunderte hinaus bestimmte. Vier großartige Pfarrkirchen [3]) überragen bei weitem alles andere und bezeugen die vorwiegend christliche Richtung der

1) Ich erinnere an den Vortrag des Herrn Oberbaurat Stüler über Ziegelarchitektur des Küstenlandes zwischen Oder und Elbe, gehalten in der Versammlung des Berliner Vereins für mittelalterliche Kunst im Jahre 1848. (Preuß. Staatsanzeiger, 1849, Nr. 37, Beilage.) Ferner an W. Lübke's Aufsatz: „Eine Reise in Mecklenburg", in den „Kunsthistorischen Studien", Stuttgart 1869; Alex. v. Minutoli, Denkmäler mittelalterlicher Kunst in den brandenburgischen Marken, I, S. 10; A. Essenwein, „Norddeutschlands Backsteinbau im Mittelalter".

2) Abgedruckt in Th. Prüfers „Archiv für kirchliche Kunst", Berlin 1880.

3) Siehe Th. Rogge, „Album von Rostock und Warnemünde", Wismar, Hinstorff'sche Hofbuchhandlung, Verlagsconto.

Kunst jener Zeit. Die riesigen Türme, obgleich zu wiederholten Malen durch elementare Gewalten zerstört, gehören noch heute mit zu den höchsten in Deutschland. Mehrere Meilen weit aufs Meer hinaus sichtbar, verkünden sie dem Seefahrer schon von weitem das winkende Ziel. Unter den weltlichen Gebäuden zeichnet sich das Rathaus durch ansehnlichen Umfang, eine reiche, vielgegliederte Architektur, sowie durch stattliche Höhenverhältnisse aus. Außerdem aber hat Rostock eine Anzahl schöner und reicher Giebelhäuser aufzuweisen. — Bevor ich jedoch zur Besprechung seiner Profanbauten übergehe, dürften einige geschichtliche Notizen nicht unwillkommen sein.

Gegründet wurde Rostock schon von den Wenden in unbekannter Zeit. Seine erste Erwähnung geschieht durch den dänischen Geschichtschreiber Saxo Grammatikus. Die Raubeinfälle der Wenden in Dänemark bewogen 1160 den König Waldemar, zur Züchtigung derselben mit seiner Flotte in die Warnow einzulaufen. Nach hartnäckigem Kampf schlug er die ihn in ihren Schiffen erwartenden Wenden und steckte ihre in den Flußwiesen gelegene Burg Rostock samt einem dort errichteten Götzenbilde in Brand. Pribislav I., der das Christentum annahm, baute nach hergestelltem Frieden Burg und Ort wieder auf. Um das durch die Kämpfe gegen das Christentum menschenleer gewordene Land wieder zu bevölkern, rief sein Sohn Heinrich Borwin I., Mecklenburg germanisirend, Kolonisten vom Niederrhein herbei. Ein neues deutsches Rostock entstand auf den Höhen des linken Warnowufers, dem wendischen Ort gegenüber. Bereits 1218 ward die Stadt mit dem lübischen Recht belehnt. Rasch nach einander wurden Alt-, Mittel- und Neustadt erbaut. Das wunderbar schnelle Aufblühen der günstig gelegenen und durch Handel und Gewerbfleiß hervorragenden Stadt zeigte sich vorzüglich in dem Rostocker Landfrieden vom Jahre 1282, den Rostock, Lübeck, Wismar und viele andere Städte mit den Fürsten und Vasallen der wendischen Ostseeländer zum Schutze ihres Handels schlossen und der mit der erste Grundstein zu dem Bau der mächtigen Hansa wurde. Rostock ward bald eine der berühmtesten und mächtigsten Hansastädte in den Wendenländern und gewann im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts ansehnlichen Grundbesitz und so viele Hoheitsrechte und Freiheiten, daß es fast einer freien Reichsstadt gleich erschien. Als im Jahre 1307 selbst Lübeck sich unter den Schutz des ebenso schlauen wie verwegenen Dänenkönigs Erich Menved begab, übernahm das mutige Rostock eine Zeitlang die Oberleitung der Hansa und bewahrte den deutschen Norden vor dänischer Unterdrückung. Rostocks größte Blüte aber und politische Machtstellung fällt in die zweite Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, als unter seinem und der Hansastädte Einfluß Herzog Albrecht von Mecklenburg den schwedischen Thron bestieg.

Diese Zeit der Blüte und des Glanzes findet einen entsprechenden Ausdruck in der Architektur; das Kunstgewerbe gelangt mit ihr zu hoher Entwickelung. Gegen Ende des vierzehnten und zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts entstehen in Rostock eine Reihe großartiger und hervorragender Bauten. Ein großer Teil davon ist im Laufe der Zeit allmählich untergegangen oder in unwürdiger Weise entstellt und verwahrlost. Trotzdem aber bietet das Vorhandene für den Kunsthistoriker sowohl als auch für den Techniker des Interessanten genug, so daß es sich wohl der Mühe verlohnen dürfte, dasselbe der Vergessenheit zu entreißen, bevor es dem gänzlichen Untergange anheimgefallen.

Von den drei Rathäusern, den Kaufhallen, Schüttingen, Zunfthäusern und sonstigen Bauten des bürgerlichen Gemeinwesens, die Rostock gegen Ende des Mittelalters besaß,

Digitized by Google

hat ſich nur das mittelſtädtiſche Rathaus, am jetzigen Neuen Markt belegen, in wenig würdigem Zuſtande erhalten.

Über die Erbauung des Rathauſes iſt urkundlich nichts vorhanden. Die urſprüngliche Anlage beſtand aus zwei verſchiedenen Gebäuden, aus dem eigentlichen Rathaus (Consistorium) mit der zu öffentlichen Gerichtsſitzungen benutzten Laube (Löwing) und aus dem Kauf- oder Schauhaus (Theatrum). In den unteren Hallen des letzteren ſtellten die Gewandſchneider (Tuchhändler), die zu den einflußreichſten Innungen der Stadt gehörten, ihre Waren gegen eine jährliche Abgabe von einer Mark zum Verkauf aus. Nachdem ſchon im Jahre 1262 die Alt- und Mittelſtadt zu einer Stadt vereinigt waren, ward im Jahre 1265 die Verwaltung derſelben in das Rathaus auf dem Mittelmarkt verlegt. Später wurde den beiden gleichzeitig errichteten Gebäuden noch das Neue Haus (Domus nova) hinzugefügt, das 1315 zuerſt urkundlich erwähnt wird. Seinen völligen Abſchluß aber fand der gotiſche Bau erſt im folgenden Jahrhundert. Durch einen prachtvollen, mit ſieben Türmen[1]) gekrönten Blendungsgiebel wurden alle drei Häuſer zu einer einzigen Faſſade vereinigt. In ähnlicher Weiſe hatten auch Lübeck und Stralſund ihre Rathäuſer ausgeſtattet, erſteres mit fünf, letzteres ebenfalls mit ſieben Türmen.

Oft wirkt die den gotiſchen Bauten ſpäter angefügte Renaiſſance ſehr glücklich, wenn ſie mit denſelben organiſch verbunden und entwickelt erſcheint, wie es z. B. der Fall iſt bei den Rathäuſern zu Bremen, Köln und Lübeck. Leider läßt ſich das Gleiche nicht bei Roſtock behaupten. Ein in ſchlechter Renaiſſance ausgeführter Vorbau aus dem Jahre 1585 beeinträchtigte das Gebäude, und als 1741 ein noch ſchlechterer Zopf den Stempel ſeiner Kunſt mit hölzernen Säulen, hölzernen Geſimſen und ſonſtigen Stilloſigkeiten demſelben aufdrückte, war die harmoniſche Wirkung arg geſtört. Trotzdem machte das Rathaus noch immer eine eigenartige, maleriſche Wirkung. Namentlich am Abend, wenn der Mond durch den durchbrochenen Giebel ſchien und alles kleinliche Beiwerk mitleidig im Schatten verſteckt lag, gelangten die großartigen Verhältniſſe und die maleriſche Silhouette wieder zur Geltung. Vor einiger Zeit aber hat man ſich entſchloſſen, die für den gotiſchen Stil ſo charakteriſtiſchen Durchbrechungen zu vermauern, wahrſcheinlich der Harmonie mit der ſpießbürgerlichen Nüchternheit halber die ſich in nächſter Nähe breit macht. (Probatum est)!

Der Grundriß der einzelnen Stockwerke hat ebenfalls im Laufe der Jahrhunderte vielfache Umänderungen erfahren, ſo daß er nicht mehr mit Sicherheit feſtgeſtellt werden kann. Das einzige, was ſich im Inneren von der alten Einrichtung erhalten hat, ſind die mächtigen gewölbten Kellerräume. Sie bilden drei langgedehnte Vierecke, zu denen

1) Dieſe ſieben Türme gehören mit zu den Wahrzeichen der Stadt, wie Peter Lindeberg in ſeinem Chronikon Roſt. 1596, mitteilt: Numerum Septenarium apud priscos urbis quirites mysticum fuisse, praeter vulgus, hi patrii de septies septem rebus celebrioribus rhythmi et gnorismata, quibus a reliqnis urbibus distingui et gloriari antiquitus solebant, testificantur.

Söuen Dören tho S. Marien Parcke.
Söuen Straten van dem groten Marckde.
Söuen Dhöre ſo dargahn tho Lande,
Söuen Kogmanns Brüggen by dem Strande,
Söuen Thörne ſo vp dem Rathhuß ſtahn,
Söuen Klocken ſo dar dagliken ſchlan,
Söuen Linden vp dem Roſengarden,
Dat ſyn der Roſtocker kennewarden.

Digitized by Google

der Eingang an den schmalen Seiten sowohl vorne vom Markt, wie von der Rückseite des Rathauses aus stattfindet. Den meisten Raum nahm der Weinkeller ein, außerdem aber lagen hier Folterkammer und Gefängnisse.

Die durch die drei verschiedenen Häuser gegebene Haupteinteilung blieb auch in dem zu einem Ganzen vereinigten Gebäude ausgesprochen (siehe Fig. 1). Drei mit Hohlkehlen und Stäben reich umrahmte Portale führen in die Hallen des Erdgeschosses. Ihre Kämpfergesimse sind mit schönem schwungvollen Weinlaub, aus Gußstein hergestellt, geschmückt. Über den Hallen befindet sich ein zweites Stockwerk. Alsdann be-

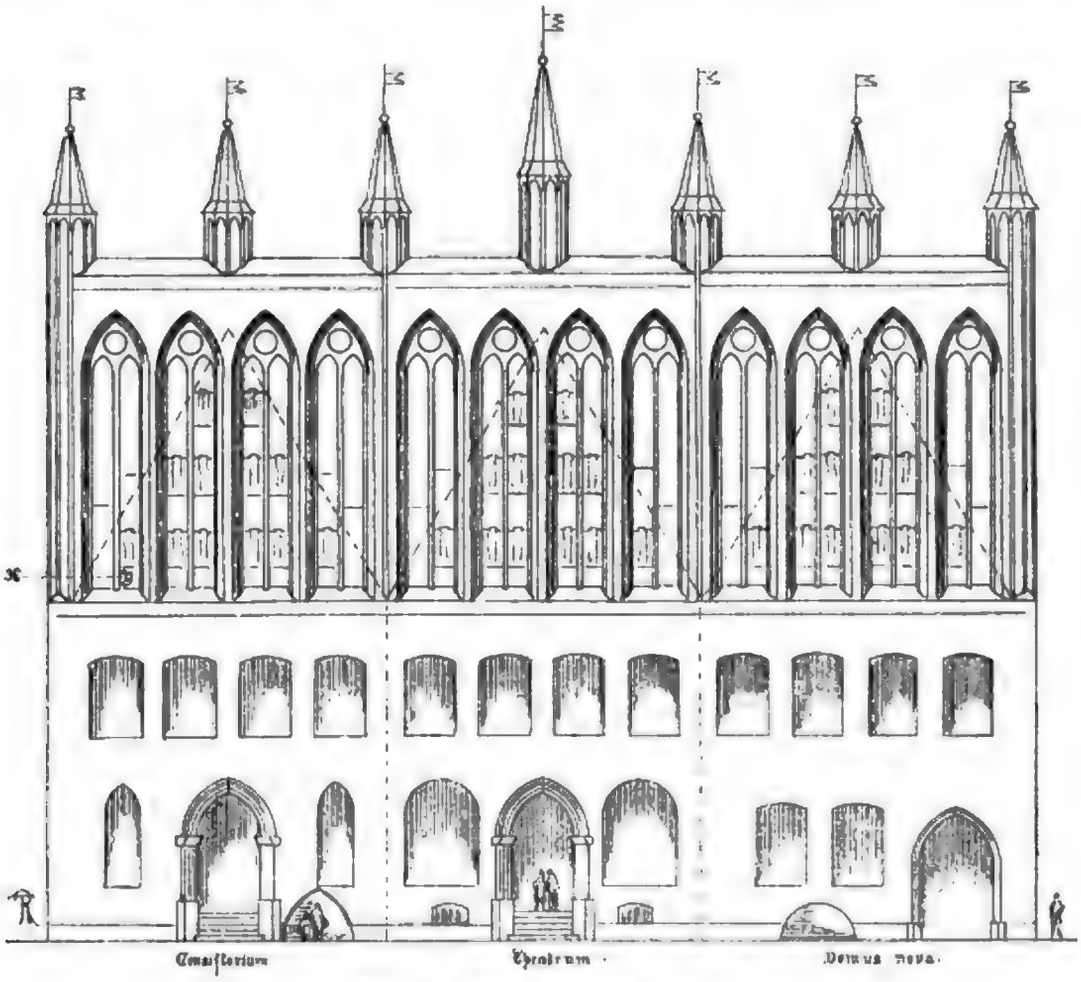


Fig. 1. Rathaus in Rostock (um 1420).

ginnt die mächtige Blendwand des Giebels, die bis über die Höhe der Dächer fortgeführt wurde. Fig. 2 zeigt dieselbe restaurirt auf Grund einer Untersuchung des zum Teil noch hinter den Vorbauten erhaltenen ursprünglichen Mauerwerks. Eine imposante, kräftig profilirte Bogenreihe bildet die wirkungsvolle Gliederung der mächtigen Mauermasse. Der Grund der Bogen ist entweder weiß geputzt und mit Luken zur Erleuchtung der Bodenräume versehen oder die Bogen sind durchbrochen, sobald der Giebel die dahinter liegenden Dächer überragt. Ein Fries aus grün glasirten Thonplatten (Fig. 4) verstärkt die Wirkung des abschließenden Gesimses, das aus einer einfachen Abschrägung mit Wassernase besteht. Die Türme sind teils auf die Abschrägung gestellt, teils, wie an den Ecken des Gebäudes, vom Beginn des Giebels an aufgeführt oder auch durch

Digitized by Google

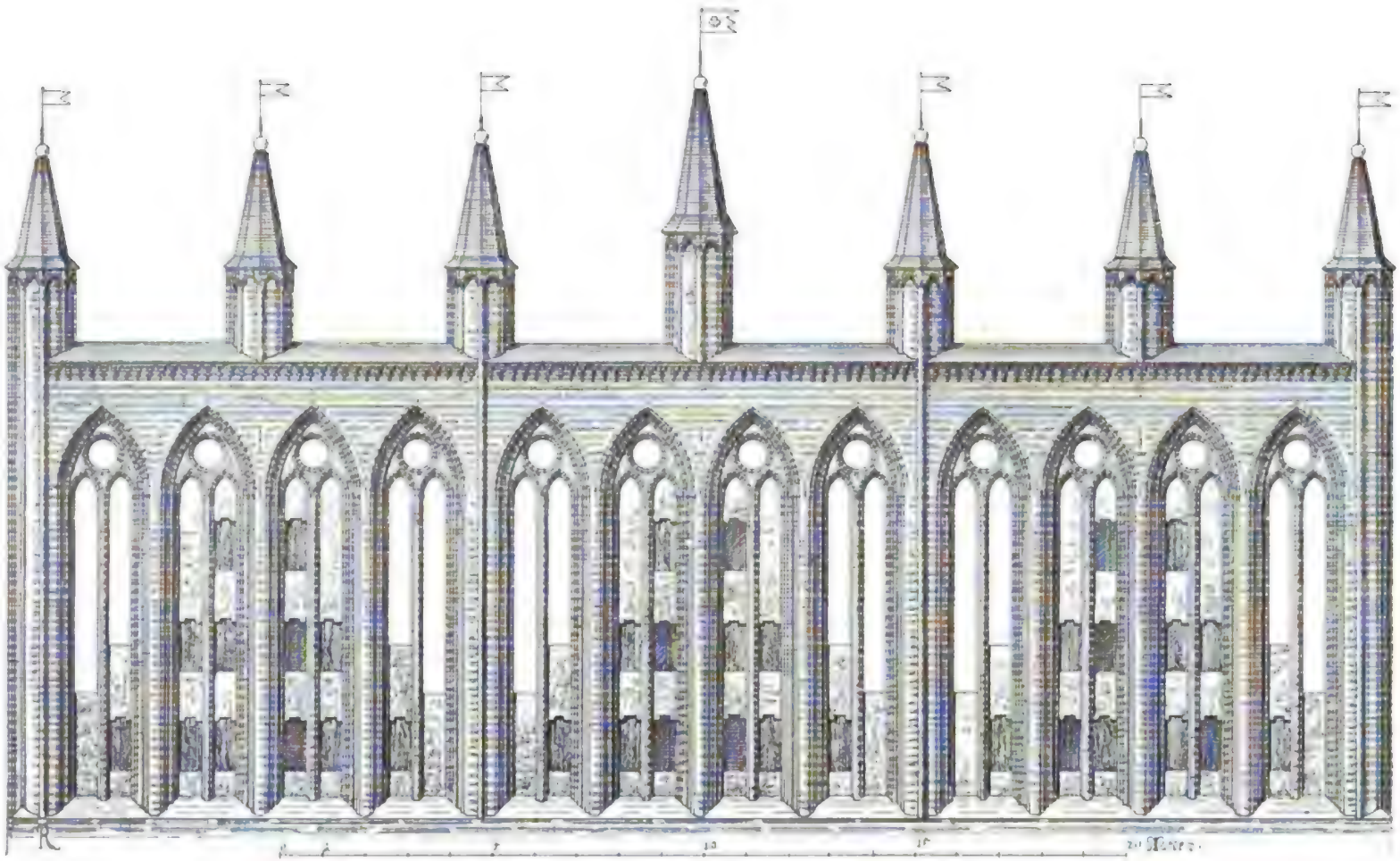


Fig. 2. Blendungsgiebel vom Rathaus in Rostock.

Digitized by Google

Rundſtäbe mit demſelben verbunden. In dieſem letzteren Fall dienen die Stäbe zur Dreiteilung des Ganzen. Bemerkenswert iſt der Übergang der runden Türme zum Achteck. Er wird durch glaſirte Formſtücke hervorgebracht, die zugleich die Rundſtäbe unter ſich verbinden. Die Turmſpitzen nehmen nach der Mitte etwas an Höhe zu. Eine Anlage von kleineren Giebeln zwiſchen den Türmen, wie ſie das Rathaus zu Stralſund aufzuweiſen hat, ſcheint hier nicht beabſichtigt zu ſein. Dagegen gereicht dem Roſtocker Rathaus der überhöhte Mittelturm entſchieden zum Vorteil, weil hierdurch die Hauptumrißlinie des Gebäudes ſich zu einer noch belebteren geſtaltet. — Der ganze Bau iſt aus gebrannten roten Backſteinen, die mit grün glaſirten Schichten abwechſeln, aufgeführt.

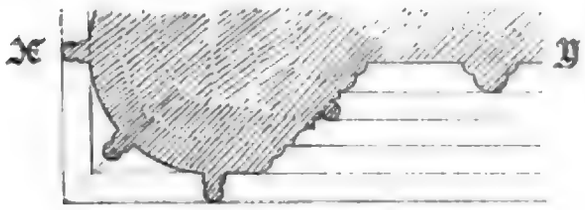


Fig. 3. Profile vom Rathaus in Roſtock.

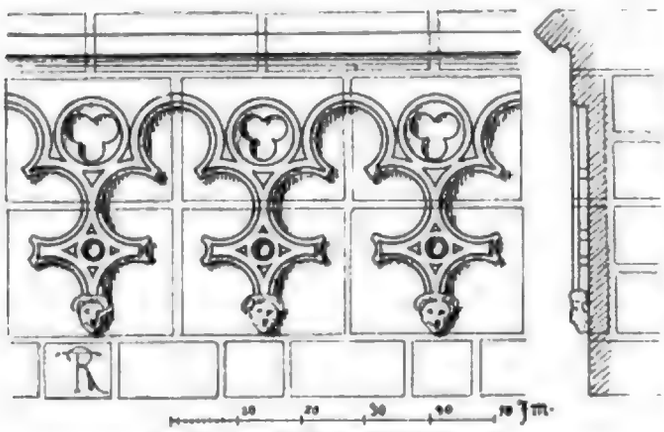


Fig. 4. Fries vom Rathaus in Roſtock.

Betrachtet man das Detail des Giebels, ſo geht deutlich hervor, daß derſelbe frühеſtens der erſten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehört. Hierfür ſpricht, außer der Form ſeiner Profile (ſiehe Fig. 3 Schnitt nach x y der Fig. 1), beſonders der Fries, welcher der Struktur einfach vorgeſetzt und durch Mörtel mit ihr verbunden iſt. In der beſten Zeit des gotiſchen Backſteinbaues dagegen, die bis an das Ende des vierzehnten Jahrhunderts reicht, wird der Fries ſtets in einer mehr konſtruktiven Weiſe mit dem Mauerwerk verbunden (vergleiche weiter unten Fig. 20, a und b). Ebenſo ſind die abgefaſten Kanten ſeines Maßwerkes am Rathauſe ein charakteriſtiſches Kennzeichen ſpäter Gotik, in welcher man verſucht die komplizirteren Formen des ſandſteinernen Maßwerkes auch in den Ziegeln nachzuahmen, ohne aber eine gleiche Feinheit zu erreichen, die ſich eben nicht in weichem Thon hervorbringen läßt. Dem in Fig. 4 abgebildeten Frieſe ganz ähnliche Motive kommen in gleicher Größe und Behandlung an den Bauten des fünfzehnten Jahrhunderts in Lübeck und dem nahen Wismar vor, in letzterem z. B. an dem mit Frieſen und glaſirten Steinen überreich geſchmückten Giebel des 1457 erbauten Seitenſchiffes ſeiner Nikolaikirche [1]).

Das Wohngebäude baſirt in den Hanſaſtädten, wie bei den Griechen und Römern, auf der Idee des Familienhauſes. Ein in ſich abgeſchloſſenes Hausweſen des ſtolzen mittelalterlichen Bürgertums gelangt in ihm zur charakteriſtiſchen äußeren Erſcheinung. Bei allen alten Städten, wie Nürnberg, Augsburg, Lübeck, Köln, Prag, Venedig u. ſ. w., welche alte und große Erinnerungen bewahren, beruht der Reiz und das Anziehende ihrer

1) Vergleiche A. Eſſenwein, Norddeutſchlands Backſteinbau im Mittelalter, Taf. XXVI und XXVII.

Digitized by Google

Straßen größtenteils auf der künstlerischen Ausbildung des Familienhauses. Nicht ohne stille Wehmut sieht man in Rostock diese malerischen alten Gebäude von Jahr zu Jahr schwinden und Mietkasernen der nüchternsten Art an ihre Stelle treten.

Selbständig individuelle Gestaltung war von jeher ein Grundzug des germanischen Charakters, das zeigt sich auch in Rostocks mittelalterlichen Bauten. Besonders aber in seinen Profangebäuden bildete es eine Eigenart des gotischen Stils aus, die sich deutlich von dem anderer Hansastädte unterscheidet.

Bei weitem die Mehrzahl der aus jener Zeit stammenden Häuser sind steinerne Giebelhäuser, die ihre schmale Seite der Straße zukehren. Die Fassade ist alsdann mit einem mehr oder minder reich geschmückten Giebel bekrönt zur Belebung der häufig starren und toten Baumasse. Seltener finden sich Querhäuser, deren lange Seite nach der Straße zu lag. Außerdem aber gab es noch Buden, die aus Fachwerk mit Lehmkluten ausgefüllt bestanden und dem gemeinen Manne zur Wohnung dienten.

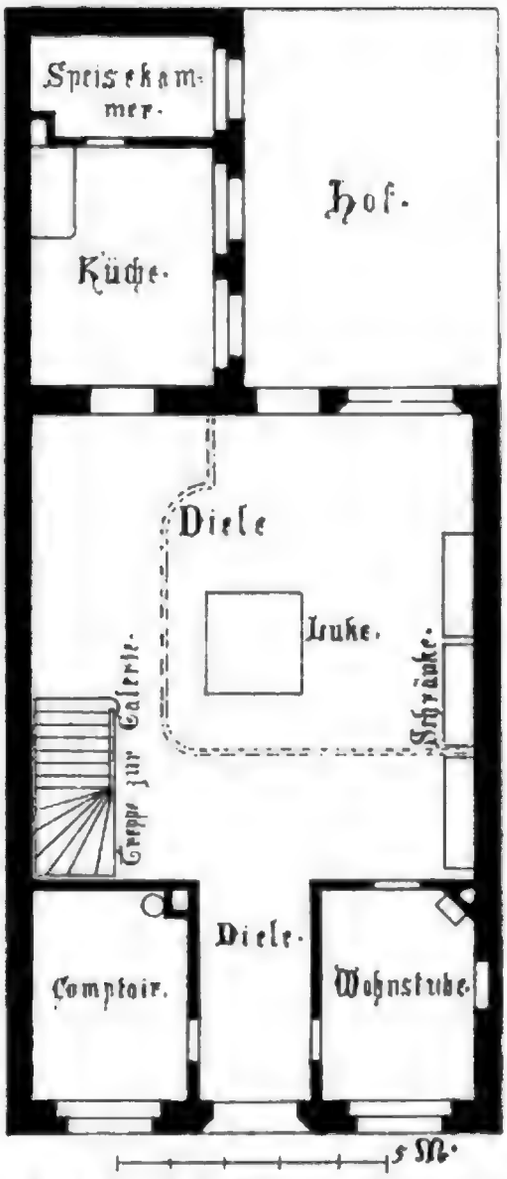


Fig. 5. Grundriß eines mittelalterlichen Wohnhauses in Rostock.

Den Grundriß des bürgerlichen Wohnhauses bildet ein langgedehntes Rechteck (Fig. 5). Für den häuslichen Bedarf war der hansische Bürger sehr genügsam. Im unteren Geschoß lag das Wohnzimmer der Familie mit einem einzigen Fenster nach der Straße. Den übrigen Raum daneben und dahinter nahm die tiefe, durch zwei Stockwerke hindurchgehende Diele ein. Küche, Vorratskammer und Brauseinrichtungen[1]) reihten sich nach hinten an. Die Diele, von einem hohen Fenster, das auf den Hof hinaus ging, malerisch beleuchtet, diente zur Betreibung des Gewerbes. Über Stockfischvorräten, Heringsfässern, Tuchballen und Bierfässern hingen hier Helm, Harnisch und Schlachtschwert, denn jedes Haus mußte Waffen halten und Wachtdienste leisten. Von dieser Diele aus hob der Kaufmann seine Waren, der Bierbrauer sein Malz und seine Gerste, der Handwerker die Rohstoffe seines Geschäftes vermittelst einer Winde auf die oberen Räume im Giebel, die durch schmale Luken ihr Licht erhielten. Der Zugang zu dem zweiten Stockwerk, wenn ein solches vorhanden, geschah durch eine Treppe, welche zu einer

1) Die meisten Häuser besaßen Braugerechtigkeit. Das Rostocker Bier war damals weit und breit berühmt und noch gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts wurden alljährlich von 250 Brauern über 250000 Tonnen Bier gesotten (Peter Lindebergs Chronikon Rost.).

Digitized by Google

frei an den Wänden herumlaufenden Galerie hinaufführte. Für gewöhnlich aber befanden ſich oberhalb des Erdgeſchoſſes einige kleine Gemächer von höchſtens anderthalb Meter Höhe (ſogenannte Krugböden, Kriechböden), welche als Schlafſtellen für Kinder und Geſinde dienten und zu denen man von der Galerie aus gelangte.

(Fortſetzung folgt.)

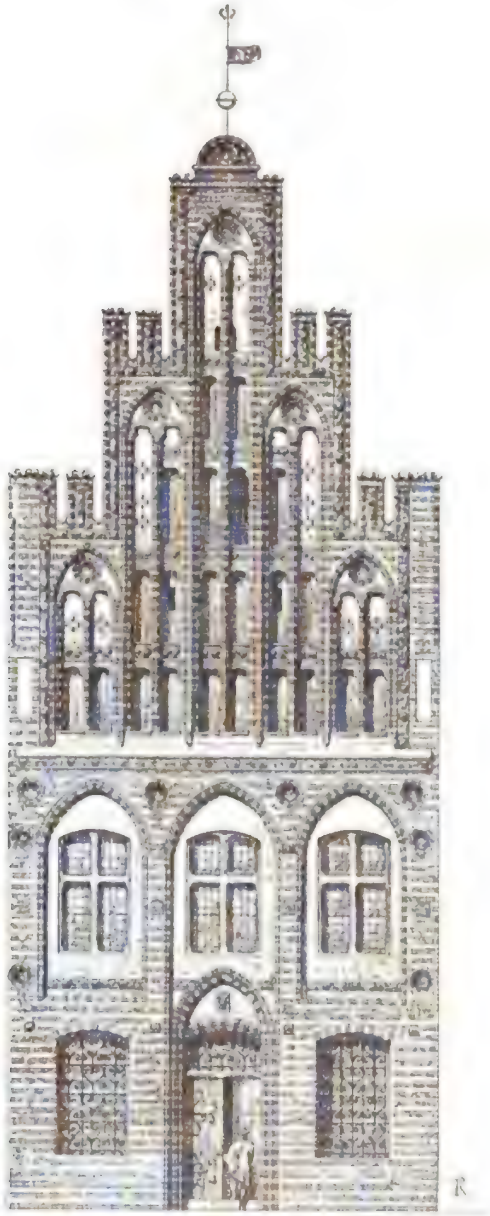


Fig. 6. Giebelhaus in Roſtock, Hopfenmarkt 28.

LANDSTRASSE

Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Adolf Lier.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)

Studie von Ad. Lier.

Fragt man, worin der Unterſchied ſeiner Bilder vor und nach dem Pariſer Aufenthalt beſteht, ſo iſt es ſchwer, denſelben mit Worten darzulegen. Zunächſt tritt der gewaltige Fortſchritt in der koloriſtiſchen Behandlung in den Werken ſeiner zweiten Periode vor denen der erſten deutlich genug hervor. Es ſind oft nur kleine Nüancen, die ſich kaum beſchreiben laſſen, die aber dem nur einigermaßen geſchulten Auge ſofort bemerklich werden. Wenn Lier einſt in einer beſtimmten Manier und nach fertigen Recepten gemalt hatte, ſo hielt er ſich jetzt auf das engſte an die Natur, der er ſich mit einer Innigkeit und Selbſtloſigkeit hingab, wie ſie ſich nur ſelten wieder finden wird. Seine Studien nach 1864 leiſten in dieſer Hinſicht das Höchſte und umfaſſen faſt alle Beleuchtungen, die in der Natur vorkommen. Die gewählten Motive ſind dagegen die einfachſten, denn Lier war fortan darauf bedacht, die Schönheit in der Wahrheit und Einfachheit zu finden und durch ſie zur Poeſie zu gelangen. Aus dieſem Grunde verſchmähte er es, wie früher eine Menge an ſich reizvoller Details in ſeinen Bildern anzuhäufen; es kam ihm vor allen Dingen auf die Einheitlichkeit der Stimmung an, durch welche die Landſchaft erſt ihre Seele erhält. Mit einem Blick muß das Auge das Centrum des Bildes erfaſſen, das Intereſſe darf nicht durch die Vielheit der Erſcheinungen zerſplittert werden; die Einzelheiten ſind durch einen Geſamtton, wie ihn die Natur ſelbſt ſtets zeigt, zuſammenzuhalten. Der Staffage kann daher nur eine nebenſächliche Bedeutung zuerkannt werden, ja für den feineren Sinn iſt ſie ſchließlich ganz entbehrlich. Nach dieſen Grundſätzen ungefähr pflegte Lier ſeit 1864 zu arbeiten, ohne daß er ſie bei ſeiner naiven Art zu ſchaffen je genauer formulirt hätte. In das Gebirge zog er ſeitdem nur zum Vergnügen oder um ſich zu erholen; ſeine Studienplätze lagen dagegen durchweg in der Ebene. Er arbeitete unter anderem in der Umgegend von Dachau, in Pang, Seefeld, Überſee und Polling, Orten, die einſt von den Malern kaum beachtet worden waren, ſeitdem aber immer mehr in Aufnahme gekommen ſind. Die Studien wurden an Ort und Stelle in Öl auf das Sorgfältigſte ausgeführt und gelegentlich auch gleich mit den ſich darbietenden Menſchen und Tiergeſtalten verſehen, um auf dieſe Weiſe von vornherein die richtige Beleuchtung auch für ſie zu gewinnen. Mit der Vollendung der Studie war jedoch für Lier in den meiſten Fällen das Intereſſe an dem

Vorwurf erschöpft. „War sie fertig", so erzählt Otto Baisch[1]) in seinem vortrefflichen Aufsatz über den Künstler, „so stellte er sie in den Schrank, aus dem er sie zu eigener Benutzung selten hervorholte. Sein Gewinst war die natürliche Erscheinung selbst, die er während des Malens tief in seinen Geist aufgenommen hatte. Umgekehrt pflegte er in seinen Bildern nur die Stimmungsmomente zu reproduziren, die er seinem Gedächtnis eingeprägt hatte. Wenige Striche, die er in sein Skizzenbuch gezeichnet, genügten ihm als äußere Anhaltspunkte. Alles andere, alles das, worauf es ihm bei dem Bilde eigentlich ankam, reproduzirte er von innen heraus. Erfüllt von dem Eindruck, den er darzustellen beabsichtigt, wußte er denselben binnen kürzester Frist auf die Leinwand zu zaubern. Ein heute begonnenes Bild stand morgen schon in der Gesamtwirkung fertig da. Was er weiter daran that, betraf nur jene formelle Ausfeilung, wie sie von dem vollendeten Kunstwerk verlangt wird. Gelang es ihm einmal ausnahmsweise nicht, am zweiten oder spätestens am dritten Tage das Bild in seiner Totalwirkung fertig zu bringen, so stellte er es weg, um es nie wieder vorzunehmen. Ein solches Versagen des ersten Entwurfes war ihm ein Merkzeichen, daß seine künstlerische Intuition in einem derartigen einzelnen Falle nicht lebhaft genug gewesen war, um ein seinen eigenen hohen Anforderungen gemäß künstlerisch lebenskräftiges Werk frischweg zutage zu fördern, und nie machte er den unglücklichen Versuch, seinem künstlerischen Genius mühsam abzuringen, was derselbe nicht thatenfreudig von selbst spendete."

Das obenerwähnte Bild aus Mecklenburg fand bald einen Liebhaber, indem es durch Vermittelung des österreichischen Kunstvereins in den Besitz des Grafen Hoyos in Wien überging. Leider fehlte dasselbe auf der von der Direktion der königl. Nationalgalerie zu Berlin im März und Mai 1883 veranstalteten Sonderausstellung von Liers Werken, ebenso wie die 1867 entstandene „Mondnacht an der Oise" in der Dresdner Galerie, da das Gesuch um Überlassung an maßgebender Stelle abgelehnt worden war. Dies war aber um so mehr zu beklagen, als gerade das letztere Bild mehr als alle anderen den Einfluß Dupré's verrät, indem es denselben tiefen, der natürlichen Beleuchtung nicht vollkommen entsprechenden Ton besitzt, wie er an den von Lier gefertigten Kopien nach Dupré zu bemerken ist. Schon in den folgenden Bildern machte sich jedoch Lier von der Art seines Meisters ziemlich frei, um fortan wieder seine eigenen Wege zu gehen und nur die Natur als Führerin anzuerkennen. Leider fehlten die Schöpfungen der nächsten Jahre, welche von seinen Schülern einstimmig als seine bedeutendsten angesehen werden, auf der Berliner Ausstellung fast sämtlich, so daß dieselbe gerade die Blütezeit des Künstlers nicht zur Anschauung brachte, wenn sie auch das Studienmaterial vollständig vereinigt hatte. Für die Pariser Ausstellung des Jahres 1867 hatte Lier zwei Bilder gemalt und erregte durch sie zum erstenmal die Aufmerksamkeit größerer Kreise. Sie waren sowohl dem Gegenstande als auch der Behandlung nach so einfach wie möglich. Otto Baisch[2]) schildert sie in folgender Weise: „Das eine derselben, das in breitgestrecktem Format ausgeführt ist, zeigt eine zu beiden Seiten mit Bäumen besetzte Landstraße, die, von herbstlichen Morgennebeln umlagert, sich perspektivisch in das Bild hineinzieht. Das andere, ein bescheidenes Hochformat, führt uns auf eine von blassem Mondschein matt erhellte Dorfgasse in England. Der fesselnde Reiz beider Gemälde

1) „Vom Fels zum Meer" 1883, Sp. 439.
2) A. a. O., S. 423.

Digitized by Google

liegt in der außerordentlichen Feinheit, mit welcher die betreffenden Naturstimmungen beobachtet und unter Anwendung der bescheidensten Mittel in packender Weise wiedergegeben sind. Hier der flimmernde Silberton des Herbstmorgens, der durch seinen halb durchsichtigen, halb verschleierten Nebel der schlichten Landschaftspartie mit ihren bereits entblätterten Bäumen ein die Phantasie lebhaft anregendes und beschäftigendes poetisches Gepräge verleiht; da der zitternde Mondschein, innerhalb dessen die Umrisse der Gegenstände verschwimmen und nur die in die sanft durchleuchtete Luft hinaufragenden Äste der Bäume und die Giebel der englischen Dorfhütten ihre Formen zu bestimmter Geltung bringen."

Unter den Gemälden des folgenden Jahres verdienen zwei eine besondere Hervorhebung; das eine derselben, gegenwärtig in Privatbesitz zu Frankfurt a. M., stellt eine „Partie an der Elbe bei Pillnitz" vor, welche von Segelschiffen und Booten reich belebt ist, während im Hintergrund der Rauch eines Dampfers aufsteigt, das andere eine „Partie am Kanal bei Schleißheim", von der wir einen Holzschnitt nach einer leider ziemlich unvollkommenen Photographie bringen. Lier hat dieses Motiv zweimal behandelt, zuerst in Morgenstimmung, und später mit abendlich glühendem Horizont, wie er überhaupt wiederholt die Umgegend des Schleißheimer Schlosses für seine Zwecke verwertet hat. Unter seinen Bleistiftskizzen findet sich jedoch nur ein kleines Blatt, auf dem mit wenigen Strichen die Umrisse für die erwähnten beiden Bilder festgehalten sind.

Mit welchem Fleiße Lier damals arbeitete, ohne sich dabei Flüchtigkeiten zu schulden kommen zu lassen, das konnte man am besten auf der Münchener internationalen Kunstausstellung des Jahres 1869 sehen. Denn obwohl er von den Vorbereitungen und der Durchführung dieses so glänzend gelungenen Unternehmens als einer der Vertrauensmänner der Künstlerschaft ungemein in Anspruch genommen war und obendrein im Auftrage derselben eine längere Reise nach Paris und Belgien auszuführen hatte, um persönlich die dortigen Künstler zur Teilnahme aufzufordern, fand er doch Zeit selbst mit sechs neuen Schöpfungen auf der Ausstellung zu erscheinen. Mit ihnen stellte er sich zum erstenmal seinem großen Münchener Kollegen Eduard Schleich ebenbürtig zur Seite; ja es fehlte nicht an Stimmen, welche seine Arbeiten sogar über diejenigen Schleichs stellten. Friedrich Pecht berichtete damals in der Allgemeinen Zeitung[1]) über das Verhältnis der beiden Rivalen, das persönlich fort und fort ein freundschaftliches blieb, wie folgt: „Strenger, einfacher und von größerer unmittelbarer Wahrheit, besonders des Details, weniger genial schwungvoll und prächtig, aber um so tiefer gemütlich, noch anspruchsloser gefangen nehmend erscheint als eigentlicher Repräsentant der paysage intime bei uns Lier neben Schleich, dessen anerkanntester Nebenbuhler er allmählich geworden ist. Seine vier Tageszeiten sind wahrhaft überraschende Bilder, besonders der Morgen von einer entzückenden Lichtfülle und Klarheit des silbernen Tons. Gleiche Morgenklarheit breitet ihren Zauber auch über einen weiten Anger aus, auf welchem Vieh weidet, und nur der Vordergrund streift bisweilen in seinem Grün der Lichter und seinem Violettgrau der Schatten noch leise ans Bunte, während eine Isarlandschaft bei München im Abendschein ein vollendetes koloristisches Meisterwerk als Stimmungsbild genannt werden muß."

Auch während der folgenden Jahre hielt sich Lier auf der erreichten Höhe. Doch

1) Jahrg. 1869. Nr. 265. S. 4091.

Digitized by Google

würde es zu weit führen, wollten wir hier der ganzen Reihe von Bildern erwähnen, mit denen er fortfuhr, die Anhänger seiner Kunst zu erfreuen. Es mag genügen die „Kartoffelernte" des Jahres 1871 ins Gedächtnis zu rufen, weil kein anderes von Liers

Bei Schleißheim. Gemälde von Adolf Lier.

Gemälden so sehr den Beweis liefert, daß auch mit den einfachsten Mitteln die größten Wirkungen zu erzielen sind. Lier hatte sich hier, wie Bruno Meyer[1]) berichtet, „zur Erzeugung des Stimmungstones einer Farbe bedient, in der die verschiedenen Lokaltöne gleichsam latent in einer fast mißfarbigen und doch höchst anziehenden Eintönigkeit enthalten sind", und damit eine frappante Wirkung erzielt. Noch kühner und gleichgiltiger

1) Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 6, 1871 S. 177.

gegen die herkömmlichen Anschauungen der Schönmalerei verfuhr Lier bei jener „Landstraße im Regen“ bei München, welche ihm im Jahre 1873 die Medaille der Wiener Weltausstellung eintrug. Die außerordentliche Wahrheit und Treue der Beobachtung in dieser Landschaft, auf welcher der Regen in vollen Strömen zu Boden fällt, wurde allgemein als ein Meisterstück anerkannt, während gleichzeitig sich niemand dem poetischen Eindruck entziehen konnte, den der Künstler auch diesem an und für sich unerfreulichem Gegenstande abzuringen verstanden hatte [1]).

Inzwischen war Lier an einem gefährlichen Schleimfieber erkrankt, von dessen Folgen er sich nie wieder ganz erholen sollte. Dasselbe legte vermutlich den Grund zu einem hochgradigen, erst nach seinem Tode von den Ärzten erkannten Herzleiden und raubte ihm die frühere Schaffensfreudigkeit, so daß er etwa von dem Jahre 1874 an immer nur in größeren Pausen an der Staffelei beschäftigt war. Als ob er gefühlt hätte, daß sein Lebensabend bald hereinbrechen würde, vertiefte er sich seit dieser Zeit immer mehr in die Schilderung des Abends und des Friedens, der meist kurz vor und nach dem Untergang der Sonne über die Natur sich zu verbreiten pflegt. Die meisten Nummern der Berliner Ausstellung zeigten den Künstler gerade nach dieser Richtung thätig. Wenn daher, wie der Referent der Nationalzeitung [2]) richtig bemerkte, bei Liers Namen „in der Vorstellung der meisten Ausstellungsbesucher ein braunes bayerisches Moos aufsteigen wird, mit klarem, ruhigen Wasserspiegel im Vordergrund, einem schmalen Nebelstreif über dem niedrigen Ufer und einem großen wolkenlosen Himmel von sorgfältiger Abtönung, an dessen Horizont vielleicht noch ein Schimmer der fernen, beschneiten Berggipfel glänzt“, so gilt diese Charakteristik wohl im allgemeinen für die Mehrzahl von Liers letzten Werken, nicht aber, wie aus unserer Darstellung deutlich hervorgehen dürfte, für die Blütezeit seines Schaffens. Daß er aber neben der Abendstimmung auch in späteren Jahren die anderen Stimmungen des Tages gepflegt, beweist z. B. auch der „Frühlingsmorgen“ des Jahres 1878, ein Bild von wunderbarer Feinheit des Tones und einer Zartheit der Linien, die in der dem vorigen Hefte beigegebenen Radirung nur unvollkommen angedeutet werden konnte.

Die gestörte Gesundheit nötigte Lier auch, seine Schule bereits im Jahre 1873 oder 1874 wieder aufzugeben, obwohl er gerade auf diese Seite seiner Thätigkeit stolz sein durfte, da er mit keinem seiner Schüler einen Mißerfolg, vielmehr mit den meisten die größten Erfolge gehabt hatte. Er eröffnete die Schule im Herbste 1869, nachdem er schon im Sommer vorher einen Teil seiner Schüler in Dachau um sich versammelt hatte. Die ersten, die in sie eintraten, waren der verstorbene Marinemaler Paul von Tiesenhausen, C. von Malchus, Kubinsky, Hermann Baisch und Charles Miller aus New-York. Im Laufe des Jahres 1870 kamen Josef Wenglein, Gustav Schönleber und Richard von Poschinger hinzu, zu denen sich bald darauf auch eine Dame, Fräulein Marie Kirschner, gesellte. In den letzten Jahren hatte sich dann noch der ihm persönlich befreundete Josua von Gietl seiner Leitung zu erfreuen. Wie es aber seine Stellung als Haupt einer verheißungsvoll auftretenden Schule mit sich brachte, so nahmen auch zahlreiche andere Landschaftsmaler in München seinen Rat in Anspruch, so daß man seinen Einfluß auf die jüngeren Vertreter dieses Kunstzweiges wohl mit dem

1) Vgl. namentlich „Die Dioskuren“, Jahrg. 18, 1873, S. 98.
2) Jahrg. 1883, Nr. 143 (Morgenausgabe).

Digitized by Google

vergleichen kann, den einſt Piloty auf die Münchener Hiſtorien- und Genremaler ausgeübt. Auch hierin zeigte er ſich dieſem berühmten Lehrmeiſter ähnlich, daß er ſoviel als möglich dem einzelnen ſeine Eigentümlichkeit ließ und es vermied, ihm eine ſeiner Natur fremde Richtung aufzudrängen. Dadurch erklärt ſich ein Teil des Erfolges, zumal da er es nur mit talentvollen Jüngern zu thun hatte. Wer ſich die Werke eines Schönleber, Baiſch und Wenglein vor Augen ſtellt, wird ſofort erkennen, daß in ihrer Art zu ſchaffen kein geringerer Unterſchied obwaltet, als er z. B. unter den Pilotyſchülern Makart, Max und Defregger beſteht. Ein beſonderes Verdienſt aber erwarb ſich Lier durch ſein Beiſpiel in ſpecieller maleriſcher Hinſicht. „Wenn man in München gegenwärtig durchſchnittlich beſſer malt als ſonſt in Deutſchland", urteilte Roſenberg kürzlich in dieſen Blättern [1]), „ſo gebührt das Verdienſt dafür in erſter Linie Diez, Lier und Löfftz."

Im Verhältnis zu dieſer umfaſſenden Wirkſamkeit fielen die dem Künſtler zuerkannten äußeren Ehrenerweiſungen nicht eben reichlich aus. Doch hat er nach dergleichen Dingen bei ſeinem beſcheidenen Weſen nie verlangt und blieb daher ganz gleichgültig, wenn Freunde und Schüler über dieſen Mangel zu klagen anfingen.

Eine akademiſche Thätigkeit in München wäre ihm vielleicht in jüngeren Jahren nicht unerwünſcht geweſen; als ſie ihm außerhalb von verſchiedener Seite angeboten wurde, lehnte er von vornherein jede Berufung ab, ohne die bei ſolchen Gelegenheiten übliche Reklame in Bewegung zu ſetzen. Die bayeriſche Hauptſtadt, in der er ſich ſeit 1868 anſäſſig gemacht hatte, mit ihrer bei aller ultramontanen Geſinnung doch vorwiegend geſunden und friſchen Bevölkerung, vor allem aber die an eigenartigen Reizen ſo reiche Umgebung derſelben, die in hervorragendem Grade das iſt, was die Franzoſen „paysage intime" nennen, war ihm zu lieb geworden, als daß er ſich auf die Dauer von ihr hätte trennen mögen. — Als ſein Leiden immer ſchlimmer wurde, gab er endlich dem Rate der Ärzte, nach dem Süden zu gehen, Gehör. Doch ſollte er das von ihm ins Auge gefaßte Reiſeziel nicht mehr erreichen. Er ſtarb unterwegs am 30. September 1882 zu Vahrn bei Brixen und wurde am 4. Oktober auf dem ſüdlichen Friedhof in München zur Ruhe beſtattet.

„Sein letztes Werk", heißt es in dem Nekrolog der Münchener Neueſten Nachrichten, [2]) „iſt die (in den Beſitz des bayeriſchen Staates übergegangene) in abendliche Dämmerung gehüllte Thereſienwieſe mit der Ruhmeshalle und Bavaria im Hintergrund. Hoch hält die Bavaria den Lorbeerkranz empor, ſie reicht ihm ſicher jetzt auch dem Verſtorbenen dar, der ihn, als der beſten einer, wohl verdient hat."

1) 1884. Bd. 19, S. 134.
2) 4. Okt. 1882.

Digitized by Google

Augsburger Faſſadenmalerei.

Von Adolf Buff.

Mit Illuſtrationen.

II.

(Schluß.)

Es iſt begreiflicherweiſe nicht möglich, für den Beginn der angedeuteten Bewegung ein beſtimmtes Datum anzugeben; für Augsburg dürfte ungefähr das Jahr 1760 als Ausgangspunkt anzunehmen ſein. Doch brauchte es faſt ein Dezennium, um den Prozeß richtig und in größerem Umfang in Fluß zu bringen; und es dauerte noch ein weiteres Dezennium, bis derſelbe ſich thatſächlich vollzogen hatte, das Rococo völlig abgeſtreift war.

Aus dieſem Jahrzehnt des ausgehenden Rococo ſind uns noch an mehreren Häuſern Fresken von künſtleriſchem Werte zum Teil wenigſtens in ziemlich gutem Zuſtande erhalten. Ich erwähne zunächſt diejenigen von C 357 im Schleifergäßchen, die wahrſcheinlich aus dem Anfange der ſiebziger Jahre ſtammen und von glaubhafter Tradition Chriſt. Erhart zugeſchrieben werden. Es iſt derſelbe Meiſter, als deſſen mutmaßliches Werk die aus der Höhe der Rococozeit ſtammende Faſſade von D 101 bezeichnet worden iſt. Damaliger Beſitzer von C 357 war ein ehrſamer Schneidermeiſter. Die Fenſter ſind von durchaus geradlinigen Einfaſſungen umgeben, deren Füllungen zwiſchen jenen mit flottgemalten, wiewohl in der Zeichnung etwas nachläſſigen Putten geſchmückt ſind. In den Kapitälen der zwiſchen den Langſeiten der Fenſter aufſteigenden Pfeiler finden ſich einige rococoartige Zierate.

Viel bedeutender iſt die Faſſade von D 18 (Philippine Welſerſtraße), die der Buchhändler M. Rieger um 1769 von Joſef Chriſt, den wir ebenfalls ſchon kennen gelernt, malen ließ. Die geſchweifte Linie und Rococomotive ſpielen hier in der Ornamentirung der eleganten Fenſtereinfaſſungen und Pfeilerkapitäle noch immer eine Rolle. In der Mitte iſt ein größeres treffliches Gemälde, die Krönung Mariä vorſtellend, in der üblichen Weiſe über das Gerüſt gelegt. Der obere Teil desſelben iſt noch in guter Verfaſſung. — Sehr verſchieden hiervon iſt die Faſſade eines ſchmalen, vierſtöckigen, damals einem Krämer gehörigen Hauſes in der Ludwigsſtraße, D 161, die derſelbe Meiſter, nachdem er ſich inzwiſchen mehrere Jahre in Petersburg aufgehalten, 1776 gemalt hat. Das Rococo iſt hier vollſtändig aus der Ornamentirung verſchwunden, wiewohl einige Stellen in der That den Eindruck machen, als habe ſich die Hand des Künſtlers manchmal noch unwillkürlich danach krümmen wollen. Die Gliederung der Dekoration iſt in der üblichen Weiſe gehalten; das Ganze aber hat etwas Nüchternes, Tapetenhaftes. Man glaubt faſt zu ſehen, wie ſich der Meiſter abgequält hat, um gegen ſeine Natur einfach

Digitized by Google

und vornehm zu erscheinen. Am Erker füllt den Raum zwischen den Fenstern des ersten und zweiten Stockes eine heilige Familie, eine tüchtige Arbeit, aber kalt in der Farbe. Das Rahmenwerk der oberen Erkerfenster ist von reizenden in lichtem Grau gemalten Putten gekrönt. Die ganze Fassade bildet einen charakteristischen Gegensatz zu den vorhin erwähnten warmen, feurigen Fresken des anstoßenden Hauses, D 162, die aus dem Jahre 1760, aber von demselben Meister herrühren. An Christ erinnern ferner noch einige das Hostiengefäß umschwebende Engel an dem katholischen Waisenhaus am oberen Kreuz, F 216. Darunter steht die Jahreszahl 1776. Alles Übrige ist mit einer gelben Tünche überstrichen, die jedoch die Formen der ehemaligen Ornamentirung noch erkennen läßt; an einigen Stellen sind sogar auch die ursprünglichen Farben wieder hervorgetreten. Danach waren die Fenster mit geradlinigen, in einem hellen Grau gehaltenen Umrahmungen eingefaßt und mit Giebeln gekrönt, alles etwa in Nachahmung einfacher Steinformen. Innerhalb dieser Einfassungen zwischen dem ersten und zweiten Geschosse war jedesmal ein dicker grauer und darüber ein dicker dunkelroter Strich, wodurch ein gewisser koloristischer Reiz erzielt wurde. Im allgemeinen war die Ornamentirung sehr einfach und anspruchslos, aber gefällig; und der Zweck ward hier mit geringeren Mitteln zweifellos besser erreicht als bei der vorigen.

Ungefähr aus der nämlichen Zeit stammen ganz rohe, handwerksmäßig angefertigte Fensterumrahmungen an D 165, in der Ludwigsstraße, worin sich übrigens das Rococo noch bemerkbar macht. Ferner haben sich noch aus den siebziger Jahren an mehreren Häusern Frescogemälde von einigem Kunstwert erhalten, während alle sonstige Dekoration längst bis zur letzten Spur abgewischt oder übertüncht ist, z. B. an H 182 am Lauterlech ein heiliger Florian von Jakob Fröschle aus Krumbach († 1782), an A 436 beim Schnarrbrunnen ein in Christs Manier gemaltes von schwebenden Engeln umgebenes Hostiengefäß, an D 87 drei Genien, mit den Symbolen von Glaube, Liebe, Hoffnung, von einem der talentvollsten Schüler Bergmüllers, Josef Huber (1730—1815), der auch in der eigentlichen Rococozeit mehrere, jetzt längst verschwundene Fassaden gemalt hat.

Derselbe Huber schmückte zwischen 1779 und 1788, wahrscheinlich Anfang der achtziger Jahre, das ansehnliche Haus des reichen Handelsherrn P. P. von Ritsch, D 68—69, in der Karolinenstraße, mit Malereien, die größtenteils noch übrig sind. Das Rococo ist hier gänzlich abgethan, kein Zug erinnert mehr daran: die Dekoration ist durchaus im klassizirenden Geschmacke gehalten. Die Fenster umrahmen einfache, vielleicht ein wenig langweilige, jedoch nicht ungefällige Einfassungen, deren Füllungen mit Rosetten und Medaillons geschmückt sind. Alles ist grau in grau gemalt, mitunter leicht ins Grünliche spielend. Am Erker zwischen dem ersten und zweiten Stocke steht, von viereckigem Rahmen eingeschlossen, ein vortreffliches, noch ziemlich gut erhaltenes Gemälde, die Begegnung Abrahams und Melchisedeks vorstellend. Es ist dies der Zeit nach die jüngste noch vorhandene gemalte Fassade von künstlerischem Wert. Sie berechtigt zu dem Schlusse, daß unter günstigeren Bedingungen die Fassadenmalerei sich auch auf dem Boden der klassizirenden Richtung vielleicht hätte fortentwickeln können.

Stetten hebt noch ein paar aus ungefähr derselben Zeit stammende gemalte Fassaden hervor, die jedoch längst jede Spur dieses Schmuckes verloren haben. Augenscheinlich aber war nun, etwa um die Mitte der achtziger Jahre, diese Art, die Außenseiten der Häuser zu dekoriren, arg in Mißkredit gekommen. Es giebt keinerlei Nachrichten, daß

Digitized by Google

in den letzten zwanzig Jahren der reichsſtädtiſchen Zeit, von 1787—1806, zu Augsburg in einer vornehmeren Straße oder von einem angeſeheneren Meiſter noch eine Faſſade gemalt worden wäre. Gegen Ende der achtziger Jahre etwa war die Faſſadenmalerei gänzlich in die Hände der mehr handwerksmäßigen Meiſter und in die geringeren Straßen zurückgedrängt. Mit dieſer Beſchränkung aber wurde die Kunſt oder vielmehr das Handwerk immerhin noch einige Jahre flott weiter betrieben. Sehr bezeichnend iſt es indes, wie ſich gerade in dieſen Zeiten des Niedergangs die Klagen der Maler über die Stümper und Störer häuften; infolge deſſen eine alte Verordnung gegen das unbefugte Faſſadenmalen (vom 7. Dezember 1577) mehrmals wieder aufgefriſcht ward, z. B. am 8. Oktober 1787 und am 16. Juni 1790.

An einem Hauſe in der Kirchgaſſe, A 250, haben ſich noch aus dem Jahre 1790 ziemlich umfängliche Malereien erhalten, die von einem Schüler Hubers, J. Nep. Bl. Mozart, herrühren, der übrigens nie das Meiſterrecht in Augsburg erwarb. Die Gliederung iſt die gewöhnliche. Öde, verzopfte Einfaſſungen umſchließen die Fenſter. An der Oſtſeite liegt über dem Gerüſte ein größeres Gemälde von geringer Ausführung, die Taufe Chriſti vorſtellend, darüber im Himmel Gott Vater mit dem Heere der Engel. An der Nordſeite ſieht man an einem Erker einige Engel und Engelsköpfe, die von beſſerer Mache zu ſein ſcheinen, vielleicht ſchon früher da waren. Reſte von ähnlichen Fenſtereinfaſſungen finden ſich noch an F 151 am Katzenſtadel und F 397 in der Kohlergaſſe. Überhaupt ſtößt man in Nebengaſſen noch häufig auf mehr oder minder verblaßte Überbleibſel geringwertiger Hausfresken, die jenen letzten Zeiten entſtammen.

In den neunziger Jahren kamen nun aber die Wirren und Stürme, welche die franzöſiſche Revolution hervorgerufen, über die wehrloſe Reichsſtadt: Geſchäftsſtockungen, fürchterliche Einquartirungslaſt, ſchlimme Bedrückungen von Feind und Freund, und ſonſtige Kriegsnot; maſſenhafte Verarmung und dabei Verdoppelung der Steuern. Und in unſerem Jahrhundert ſetzten ſich alle dieſe Bedrängniſſe noch längere Zeit fort. Darüber kam denn auch die Faſſadenmalerei gänzlich in Abgang.

Heiligenbilder und dergleichen ſind zwar auch ſpäterhin noch immer an die Häuſer angemalt worden, und dies hat auch nie ganz aufgehört. Beſonders hat ſich ein braver Handwerker, Namens Fr. Xav. Schnitzler, der 1801 die Malergerechtigkeit erhielt und erſt um 1850 ſtarb, in dieſem Geſchäfte äußerſt fruchtbar bewieſen. Von den zahlreichen Madonnen, die er geliefert, ſind noch da und dort an beſcheidenen Häuſern einige übrig geblieben. Man mag ihn und andere ſeines Schlags gewiſſermaßen als Ausläufer der alten Faſſadenmalerſchule betrachten; allein von Kunſt kann hier kaum mehr die Rede ſein, und vor allen Dingen, es handelt ſich nicht mehr um eine maleriſche Geſamtdekoration der Faſſade, ſondern lediglich um einzelne Bilder von zweifelhaftem Kunſtwert.

Was aber in den letzten Dezennien von Faſſadenmalerei in Augsburg entſtanden iſt, alſo beſonders die Fresken des Fuggerhauſes aus dem Beginne der ſechziger Jahre und die im Sommer 1884 entſtandene Dekoration des ehemaligen Iſunghauſes am Perlachplatz, D 15, alles dies ſteht mit der alten Augsburger Malerſchule in keinerlei innerem Zuſammenhange mehr.

Die Bilder der Ottonischen Evangelienhandschrift des Münsters zu Aachen.

Die deutsche Kunst des 10. Jahrhunderts ist in der letzten Zeit wiederholt Gegenstand eingehender Untersuchungen gewesen. Es wurde zunächst an der Hand der spärlich genug erhaltenen Denkmäler ihre Eigenart festgestellt; ihre Einwirkung auf die Folgezeit ließ sich bald klarlegen, während ihre Ausgänge weit unsicherer blieben. Immerhin kann die Frage als entschieden betrachtet werden, daß die abendländische Kunst überhaupt und namentlich die deutsche in der Frühzeit des Mittelalters keineswegs unter byzantinischem Einfluß steht, sondern von niederen Anfängen ausgehend, unter Anlehnung an altchristliche Vorbilder, einen selbständigen Entwicklungsgang durchmacht. Die von A. Springer in dieser Richtung gegebenen Anregungen (vgl. Bilder, 2. Aufl. I. Die byzant. Kunst und ihr Einfluß im Abendlande, S. 77 ff. und Die deutsche Kunst im zehnten Jahrh., S. 113 ff.) haben sich auch insofern äußerst fruchtreich erwiesen, als den Denkmalen jenes vielfach als dunkel geltenden Zeitalters neuerdings nachgegangen wurde. Wie jedes Vertiefen sich lohnt, so auch hier. Aus dem vielgesehenen und mannigfach beschriebenen Schatze zu Aachen hat nun St. Beissel, ein Sohn der alten Kaiserstadt, eine Evangelienhandschrift in neues Licht gestellt, welche dem Ottonischen Zeitalter angehört und durch ihre bildlichen Beigaben für die Kunstforschung in der bezeichneten Richtung von hervorragender Bedeutung ist. Die Veröffentlichung des Aachener Codex [1]) hat um so größeren Wert, als nicht nur sein künstlerischer Teil weiteren Kreisen in geeigneter Wiedergabe erschlossen, sondern die Bilderreihe in Verbindung mit einschlägigen Stoffen gründlich durchgearbeitet wird.

A. Springer hat bereits in der unlängst ausgegebenen 2. Auflage seiner „Bilder" (I, S. 156) der Arbeit einen wertvollen Geleitsschein ausgestellt, indem er in einer nachträglichen Anmerkung davon sagt, daß durch die Bilder dieser Handschrift seine Ansichten von der deutschen Kunst eine weitere Bestätigung empfangen; ferner daß die Handschrift der gleichen Schule angehöre, wie der Trierer Codex Egberti und mit diesem und dem Echternacher Evangeliar zu Gotha die wesentlichen Merkmale teile.

Zur Sache selbst sei bemerkt, daß die Handschrift die vier Evangelien umfaßt; 21 Bilder illustriren, dem Text entsprechend, die bekannteren Vorgänge, die zugleich als Lesestücke über das Kirchenjahr verteilt sind; jedem der Evangelien geht das Bild des Evangelisten voraus, und an der Spitze des Codex erscheint der Stifter, Liuthar, wahrscheinlich Abt der Reichenau († 949), wie er die kostbare Handschrift dem inmitten seines Hofstaates thronenden Kaiser Otto überreicht (2. Bl.). Bisher sah man hierin, nach der Aachener Überlieferung, den Kaiser Otto III., während erhebliche Gründe für ältere Entstehung der Handschrift und deren Widmung an Otto I. sprechen. Der Herausgeber begnügt sich nicht mit einer sorgfältigen

1) Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen in 33 Lichtdrucktafeln herausgegeben von Stephan Beissel S. J. Aachen, 1886. Rud. Barth. Fol. 109 S.

Digitized by Google

Durchforschung seines Aachener Codex, sondern unterwirft der gleichen Behandlungsweise den von Kraus veröffentlichten Codex Egberti von Trier, die Echternacher Handschrift zu Gotha, des Evangeliar Kaiser Heinrichs II. zu Bremen und die entsprechende Godehard-Handschrift zu Hildesheim: als Theologe ist er zu diesen biblisch-ikonologischen Studien in erster Linie berufen und entledigt sich seiner Aufgabe mit anerkennenswerter Ausdauer und Umsicht. Als besonderes Verdienst ist die tabellarische Übersicht zu erwähnen, worin die bildlichen Darstellungen des Neuen Testaments in den verschiedenen Handschriften des 10. Jahrhunderts, in Denkmalen dieses Zeitraumes und in einzelnen litterarischen Quellen der gleichen Periode und ihre Verwendung im Kirchenjahre nachgewiesen werden: ein Grundstock für die neutestamentliche Ikonographie im Frühmittelalter. Wenn es dem Herausgeber beschieden ist, weitere handschriftliche Beiträge zur Ikonologie dieses Zeitabschnittes zu liefern, wie er es in Aussicht stellt, wird sein Name bleibend mit den bezüglichen Studien verknüpft sein.

Hinsichtlich des künstlerischen Teils seiner Arbeit zeigt er sich weniger trefflicher. Vor allem vermissen wir eine entsprechende Angabe über die bei dem Aachener Codex angewandte Maltechnik. Jedenfalls ist dieselbe nicht unwesentlich von jener des Codex Egberti, Malerei in Deckfarben, verschieden. Es scheint, daß mehrere Malweisen darin nebeneinander herlaufen, und auch dadurch der hohe Stand der Miniaturmalerei an dem Ort der Anfertigung angedeutet wird. Einzelne Blätter, wie das Bild mit dem kaiserlichen Hofe, sind von Purpur durchtränkt, andere vergoldet. Feste Angaben darüber, wie sie Kraus in seinem Codex Egberti jedesmal kurz und an derselben Stelle eingefügt hat, fehlen leider, während sonst vielerlei über Farbeneinzelheiten gesagt ist. Ohne farbige Wiedergabe haben derartige Beschreibungen kaum Wert, und am allerwenigsten lassen sich gar feste Regeln über Farbenfolge u. s. w. daraus ableiten. Die Verwendung des Goldgrundes bei den Bildern der Handschrift ist nicht nur ein Moment zur Erhöhung der Pracht der Ausstattung überhaupt, sondern ist hier sicher auch als Hinweis auf die frühere Entstehung der Handschrift zu betrachten; gleichzeitig möchte darin aber auch eine Erinnerung an reiche Vorbilder aus der dekorativen Kunst überhaupt nachklingen, unter deren Eindruck der Miniator gestanden hat.

Bezeichnend für die Bilder überhaupt ist die architektonische Umrahmung derselben: eine Portalarchitektur aus Säulen, zum Teil mittels Zwergsäulen bis zur Höhe des Architravs gestelzt, von einem verzierten Bogen umrahmt und manchmal von einem flachen Giebel überdeckt, schließt die Einzeldarstellungen wie die Gruppenbilder ein. Der Aufbau ist mit scharfer Feder vorgerissen und dann ausgemalt. Die Festigkeit der Zeichnung ist offenbar größer als meist die Ausführung. Indessen bleibt diese sich durchaus gleich, so daß, gerade gegenüber manchen Unterschieden im Figürlichen, eine und dieselbe Hand deren Herstellung obgelegen haben dürfte. Die baulichen Glieder sind wild und teilweise unverstanden behandelt, ganz im Unterschied zu dem dekorativen Detail, das entschiedenes Verständnis für Flächenbehandlung zeigt und über eine so große Fülle von Einzelheiten verfügt, daß dem Künstler Erfahrung und Vorbilder reichlich zu Gebote stehen mußten. Es wechseln darin alle Motive, welche in den altchristlichen Mosaiken, namentlich in Ravenna vorkommen; die dichten Laubkränze von S. Nazario e Celso sind unverkennbar, wie auch ein eigentümlich dütenartiges Motiv sehr an Ravenna erinnert. Es erscheint einerseits in schlichter Form und klingt an die Wölbetöpfe an, die ineinander gesteckt sich zu Bogenlinien verbinden; dann werden sie ornamental umgebildet und gestalten sich zu großen Blütenkelchen. Äußerst mannigfach entwickelt sind die Zwickelfüllungen neben den Außenbogen. Abwickelungen in Rankenform mit sternförmigem Mittel sind mit breitem und flottem Pinsel hingesetzt; hie und da fügen sich Masken ein, und kleine Vögel sind geschickt darin verwertet. Daneben aber treten vorzüglich naturwahr wiedergegebene Vögel auf, namentlich Wasservögel, Enten von verschiedener Größe und Art, Schwäne, auch Habichte und Pfauen, welche letzteren mit sichtlichem Behagen durchgebildet und stilisiert sind. In diesem Zug der Liebe zur Natur und deren verständnisvoller Wiedergabe ist der Aachener Codex besonders gekennzeichnet und steht ebendamit dem Codex Egberti weit voraus.

Überhaupt ist, gegen die mehrfach ausgesprochene Ansicht des Herausgebers, der künst-

Digitized by Google

leriſche Wert des Aachener Codex gegenüber der Trierer Egberti-Handſchrift entſchieden hervorzuheben. Gleich die Evangeliſten-Bilder ſprechen dafür. Während in dem Trierer Codex öde und ſtarre Züge uns entgegentreten, ſind die Köpfe des Aachener Codex durchaus individuell, frei von greiſenhaftem Weſen, mit Schönheitsgefühl und geradezu im Anſchluß an klaſſiſche Vorbilder behandelt; der Evangeliſt Johannes erinnert an den Kopf einer klaſſiſchen Bronzeſtatue. Für Einzelheiten des Körpers, wie namentlich Ohren und Hände, bekundet ſich viel richtigeres Verſtändnis. In der Behandlung der Gewänder ſpricht ſich die Empfindung für das Stoffliche aus. Die Falten ſind geſtreckt und weich gegeben, anſtatt der häßlichen und

Der Evangeliſt Matthäus. Aus der Ottoniſchen Evangelienhandſchrift im Aachener Münſter.

ſinnloſen Wirbellinien an Stelle der Gelenke und namentlich auf dem Vorderleib, wie ſie im Codex Egberti bereits ſtehend zu treffen ſind. In den Gruppenbildern ſteht der Aachener Codex gleichfalls voran: in ihm lebt eine feinere Empfindung; die Geſtalten ſind geſtreckt und weit beſſer gezeichnet; die antike Gewandung iſt mit vollem Verſtändnis wiedergegeben; die ſceniſche Anordnung bei mehreren Vorſtellungen innerhalb eines Rahmens fügt ſich dem Raum ein und iſt durch mancherlei Motive vermittelt; einzelne Bilder, wie das dreifache Motiv in der Parabel vom armen Lazarus (Bl. XXIV), ſind von überraſchender Großartigkeit und bekunden hohe Begabung. Dabei weiß der Künſtler ſeine Bilder zu beleben durch Teilung des Raumes mittels eingeſtellter Architekturen, durch Lampen, Lichterkronen, die ein beliebtes Motiv ſind, und endlich architektoniſche Hintergründe. Türmereiche Mauerringe, vieltürmige

Digitized by Google

Paläſte und Kirchen ſind bis ins Einzelne geſchickt und ſicher dargeſtellt, wie es nur auf Grund lebendiger Anſchauung möglich iſt. Dem gegenüber hinkt die Darſtellung des Codex Egberti in allen Stücken. Seine Verwendung von Gebäuden ſchließt Sinn und Erfahrung aus; es ſind unverſtandene Schemen. Die Tracht iſt teilweiſe zwar durch Schmuck, Perlenreihen in roher Weiſe bereichert, während das Verſtändnis der Gewandung ſelbſt fehlt; ſo u. a. am auffälligſten bei der Kreuzigung (Bl. XLIX, L u. LI). Das Figürliche iſt an ſich roh, die Formen ſind ſtark gekürzt und plump geworden. In der Anordnung zeigt ſich allerdings aus dem Vergleich beider Handſchriften, daß entweder gemeinſame Vorbilder gedient oder beſtimmte Überlieferungen dabei zu Grunde gelegen haben; Änderungen laſſen ſich in ihrer Ungelenkigkeit in dem Codex Egberti auf den erſten Blick erkennen. In dieſem Punkt wie in allen anderen macht ſich eine recht äußerliche, ſchulmäßige Behandlung geltend, während der Aachener Codex einen ungleich befähigteren Künſtler zum Urheber hat, wenn nicht beſſer auch in dieſem Fall eine Künſtlergenoſſenſchaft dafür anzunehmen iſt. Jedenfalls ſtanden die daran beteiligten Kräfte in einer an Kunſtanſchauungen reichen Umgebung: Denkmäler verſchiedener Art, namentlich dekorativer Kunſt müſſen unmittelbar noch auf ſie eingewirkt haben, und die Schule ſelbſt, in der ſie ihre Kunſt übten, befand ſich ihrerſeits auf entſchieden höherer Stufe. Wo aber die Anfertigung des Aachener Codex erfolgte, iſt von dem Herausgeber nicht näher unterſucht worden. Wäre Reichenau deſſen Urſprungsſtätte, ſo müßten dort zu jener Zeit italiſche Einflüſſe ſehr nachhaltig gewirkt und ſtetige Erneuerung erfahren haben. Denkbar iſt es immerhin; indes wäre damit nur bewieſen, wie raſch Sinn und Befähigung innerhalb der dortigen Miniatorenſchule abgenommen hätte, um ſo bald ſchon bei einer ſo viel geringeren Leiſtung, wie es der Codex Egberti thatſächlich iſt, anzukommen. Jedenfalls bildet der Aachener Codex einen Markſtein in der Kunſtentwickelung des 10. Jahrhunderts. Eine teilweiſe Wiedergabe ſeiner Bilder in getreuer farbiger Ausſtattung wäre um ſo wünſchenswerter, als die vorliegenden Tafeln mehrfach im Ton ſo dunkel geraten ſind, daß eine eingehende Beurteilung kaum mehr möglich iſt. F. S. Mz.

Die Verkündigung. Aus der Ottoniſchen Evangelienhandſchrift.

Bücherschau.

Alois Heiss, Les Médailleurs de la Renaissance. — Venise et les Vénitiens du XVe au XVIIe siècle. 4°. Paris 1887, J. Rothschild.

Das Werk des berühmten französischen Medaillenkenners ist in der Zeitschrift für bildende Kunst bereits wiederholt angezeigt und nach seinem Verdienste gewürdigt worden. Mit Armand und Friedländer zusammen bildet A. Heiß den sichersten Führer auf dem Gebiete der Medaillenkunde, deren Bedeutung für die allgemeine kunstgeschichtliche Erkenntnis erst seit wenigen Jahren in weitere Kreise dringt. Das Studium der Medaillen und Plaquetten, bisher fast nur in Frankreich gepflegt, fügt nicht nur der Geschichte der italienischen Plastik ein reiches Kapitel an, sondern belehrt uns auch über einen Hauptweg, auf welchem antike Motive stofflicher und formaler Natur in die Renaissancekunst kamen.

Kopf des Colleoni von dessen Standbild in Venedig.

Der vorliegende Band ist bereits der siebente, welchen Heiß den italienischen Medaillen gewidmet hat. Er steht den früheren an Fülle des Inhaltes und Gediegenheit der Forschung nicht nach. Die Methode des Verfassers ist bekannt. Er zieht sowohl die Medailleure als auch die auf den Medaillen verherrlichten Persönlichkeiten in Betracht, giebt uns Auskunft über die Künstler und über die Besteller der Medaillen. Die Biographien der letzteren, die Schilderung ihrer Kunstpflege, ihres politischen Wirkens u. s. w. nimmt er in sein Programm auf und malt zu jeder Medaille in reichen Farben einen historischen Hintergrund. Dieses Programm wird in dem Buche über die venezianischen Medailleure in der weitesten Ausdehnung durchgeführt. Die Mehrzahl der venezianischen Medaillen sind auf die Dogen und die Würdenträger der Republik geschlagen worden. Es scheint die Ausgabe und Verteilung von Erinnerungsmünzen eine regelmäßige Gewohnheit der Dogen, gleichsam eine politische Institution gewesen zu sein; jedenfalls nehmen die venezianischen Medaillen in Inschrift und Bild auf den Staat, seinen Ruhm und seine Macht häufiger Bezug, als dieses bei den anderen italienischen, mehr vom Familienkultus ausgehenden Medaillen der Fall ist. Solche Erwägungen haben wahrscheinlich den Verfasser bewogen, sich auch über die Geschichte, Einrichtungen, Sitten, Trachten und Denkmäler Venedigs eingehend zu äußern. Beinahe ein Dritteil des Werkes ist diesen allgemeinen Betrachtungen gewidmet. Als Führer dient ihm ein selten gewordenes Büchlein, welches Sieur de Saint-Didier, französischer Geschäftsträger in Venedig 1680 geschrieben hatte: La ville et la République de Venise.

Wir wollen mit dem Verfasser über die Notwendigkeit einer so ausführlichen Einleitung

Digitized by Google

und auch über den Nutzen der aus Yriarte's bekanntem Buche herübergenommenen Illuſtrationen nicht rechten; wir können uns aber dem Eindrucke nicht entziehen, daß das Werk dadurch einen Doppelcharakter, den eines ſalongerechten Prachtwerkes und einer wiſſenſchaftlichen Fachſchrift empfangen hat, auf welchen nicht alle Leſer vorbereitet ſind.

Die Medailleure, deren Werke Heiß beſchreibt, ſind folgende: M. Guidizani, Boldù, Pietro da Fano, Fra A. da Brescia, Bittore Camelio, G. Guido Agrippa, Aleſſandro Vittoria und die nur durch Monogramme (A. N., G. T. F., I. O. F.) bezeichneter Künſtler. Ihnen ſchließen ſich die nicht ſignirten venezianiſchen Münzen des 15. und 16. Jahrhunderts und die anonymen Medaillen des gleichen Zeitraumes an. Vom techniſchen Standpunkte betrachtet beſitzen die Medaillen keineswegs alle den gleichen Wert, faſt allen gemeinſam iſt die vortreffliche Wiedergabe der Porträts. Man ſieht ſofort, daß die Künſtler ſich auf venezianiſchem Boden bewegen, wo die Porträtdarſtellung frühzeitig zu hoher Vollendung gelangte. Die lebendige Wahrheit ſteigert ſich oft bis zum unerbittlichen Realismus. Die Dogareſſa Giovanna (Malipieri) Dandolo, auf einer Medaille des Pietro da Fano, die Dia Contarini auf einer Denkmünze des Fra Ant. da Brescia ſind Muſter abſchreckender Häßlichkeit; die erſtere erſcheint wie ein in die Lagunenſtadt verpflanzter Chineſentypus; aber feſſelnde Lebendigkeit kann man dieſen Bildniſſen doch nicht abſprechen. Wie gut ſich die Medailleure auf die Wiedergabe der Ähnlichkeit verſtanden, lehrt der Vergleich mit den gemalten Porträts. Vom Anonymus A. N. beſitzen wir die Medaille auf den Dogen Francesco Foscari. Heiß giebt von dieſem auch das von Gentile Bellini gemalte Porträt im Muſeum Correr. Bekanntlich bezweifeln Crowe und Cavalcaſelle die Richtigkeit der Bezeichnung des letzteren und meinen, daß die ſelbſtändige Thätigkeit des Gentile erſt 1464 (Fr. Foscari ſtarb 1457) beginne.

Denkmünze des Colleoni.

Hält man die Medaille mit der Umſchrift Franciscus Foscari Dux mit dem Gemälde zuſammen, ſo ſchwindet jeder Zweifel. Da die Urheberſchaft Gentile's nicht angefochten wird, ſo muß der Beginn ſeiner Thätigkeit viel früher angeſetzt werden. Dieſes iſt ein Beiſpiel für viele, wie die Medaillenkunde in der Kunſtgeſchichte verwertet werden kann. Von den Medaillen des weiter nicht bekannten Guidizani feſſelt die nebenſtehende auf Bart. Colleoni unſere Aufmerkſamkeit. So kräftig wie auf Verrocchio's Reiterſtatue erſcheint der Kopf nicht ausgeprägt, immerhin ähnlich genug, um die Übereinſtimmung im Typus erkennen zu laſſen. Mit dem Kopfe Colleoni's auf der Reiterſtatue bringt Heiß mit Recht eine Zeichnung Leonardo's (Kollektion Malcolm) in Verbindung, das Profilbildnis eines Kriegers in reicher, beinahe phantaſtiſcher Rüſtung. Leonardo hat den Kopf wohl nicht nach der Natur, ſondern in Verrocchio's Werkſtätte nach einer Büſte gezeichnet. Dadurch ſind wir in den Stand geſetzt, das Blatt annähernd zu datiren. Es fällt noch in die Jugendperiode Leonardo's, offenbart aber bereits einzelne Züge, welche man gewöhnlich erſt in der ſpäteren Kunſtperiode Leonardo's auftreten läßt.

Boldù zeigt unter den venezianiſchen Medailleuren die fleißigſten Studien der Antike. Die Medaille auf Caracalla wiederholt genau den Typus einer römiſchen Münze, der Revers einer

zweiten Medaille ist einer Tarentiner Drachme, in einem anderen Falle einem antiken geschnittenen Steine entlehnt. Auch der auf einem Felsblock sitzende nackte Jüngling, der mit leichten Varianten bei Boldù wiederkehrt, dürfte auf eine antike Figur zurückgehen. Anklänge an die Antike in der Gewandung einzelner allegorischer Gestalten kommen natürlich häufig vor. Ob hier und in den mythologischen Frauenbildern unmittelbare Anlehnungen stattgefunden haben, das zu ermitteln, fehlt freilich jede sichere Handhabe.

Den berühmtesten Schöpfungen der italienischen Kleinkunst gesellen sich die vier Medaillen des Monogrammisten G. T. F. an. Der Kopf des Dogen Giov. Mocenigo überrascht, wie die Vergleichung mit dem Porträt in der Vatikanischen Galerie lehrt, durch die Lebensfülle; aber auch die anderen Medaillen, in flachem Relief gehalten, zeichnen sich durch eine ungewöhnliche Sicherheit und Festigkeit der Zeichnung aus. In diesen Arbeiten, wie in den Werken des Fra A. da Brescia und Camelio erreicht überhaupt die Kunst der Medailleure ihre höchste Blüte. Gleichzeitig geht auch im technischen Verfahren eine wichtige Änderung vor sich. An die Stelle des Gusses tritt die Prägung. Camelio, welcher 1515 von Leo X. zum Münzmeister in Rom ernannt wurde, später aber wieder nach Venedig zurückkehrte, hatte an dieser Neuerung den größten Anteil. Auf seinen Medaillen gewinnen auch, seiner umfassenderen Bildung entsprechend, die Reversbilder eine höhere Bedeutung. Das eine Mal sehen wir die Theologie, eine schlanke, fein gezeichnete Frauenfigur, welche die sitzende Philosophie mahnt, sich zu erheben, indem sie zugleich die eine Hand gegen den Himmel emporhebt. Das andere Mal stehen Minerva mit Lanze und Schild und Apoll mit der Lyra zur Seite einander gegenüber. Auch der sitzende nackte Merkur und die antike Opferhandlung auf zwei anderen Medaillen sind gut komponirt.

Von den Medaillen, welche Alessandro Vittoria zugeschrieben werden, wollen wir nur jene hervorheben, welche sich auf Aretino beziehen. Sein Bildnis stimmt am meisten mit dem Holzschnitt überein, welcher nach einer angeblich Tizianschen Zeichnung in einem venezianischen Druckwerke 1552 veröffentlicht wurde. Die goldene Halskette fehlt auf keiner der Medaillen, von welchen die eine auf dem Revers Aretino thronend darstellt, wie er von seinen vornehmen Verehrern den Tribut in Empfang nimmt. Auch eine der Geliebten Aretino's, die Caterina Sandella, und ihre Tochter Hadria sind auf Medaillen Vittoria's verewigt. Daß auch die sonst unbekannte Maddalena Liomparda zum Hofstaat Aretino's gehört hat, wird kein Betrachter in Zweifel ziehen. Sie besitzt sogar eine ausgesprochene Ähnlichkeit mit der Sandella. Es erübrigt nur noch anzuführen, daß auch der Abschnitt, welcher von den Medaillen und Münzen anonymer Meister handelt, mit der bei Heiß gewohnten Gründlichkeit und Sorgfalt gearbeitet ist und die Ausstattung, insbesondere die Wiedergabe der Medaillen auf siebzehn Tafeln, als musterhaft gerühmt werden darf. Einzelne kleine Irrtümer im Text, z. B. die Angabe, die neuen Prokuratien seien 1504 erbaut worden und A. Vittoria in Triest geboren, dürfen wir wohl nur der Schreibfeder zur Last legen. A. S.

Digitized by Google

Zur Polychromie bei den Griechen.

Während es jetzt schwerlich noch irgend einen Kunstverständigen giebt, der an dem ehemals allgemeingiltigen Dogma von der unbefleckten Weiße des Marmors bei den alten Griechen festhält, gehen die Meinungen um so mehr darüber auseinander, wie viel bez. wie wenig etwa an den Werken der Architektur und der Skulptur bemalt gewesen sein mag. In diesem Fürundwider bezeichnet die neue Publikation von Fenger, acht stattliche Foliokarten mit einem kurzen inhaltreichen Text (46 S. Gr. 8°.), die viel mehr bietet als der Titel [1]) in Aussicht stellt, einen dankenswerten und nicht unbedeutenden Fortschritt. Daher scheint es angebracht, obgleich über das Buch oben S. 128 von berufenster Seite schon kurz berichtet ist, auf dasselbe noch einmal ausdrücklich hinzuweisen. Denn mit großer Umsicht verwertet der Verfasser jeden Fund wie eigene Beobachtung; mit gutem Urteil [2]) und Geschmack ist das Sichere verwendet, das Wahrscheinliche herangezogen, das Annehmbare bezeichnet, Zweifelhaftes aber und Irriges abgewiesen. So werden von Fenger beachtenswerte Ergebnisse erreicht, nicht immer absolut sichere (die werden sich auf diesem dornigen Felde überhaupt schwerlich je ergeben), aber auch weder ganz unmögliche noch unwahrscheinliche, wie das bisher mehr oder weniger bei den meisten polychromen Wiederherstellungen der Fall zu sein pflegte. Freilich darf bei der Beurteilung oder Verurteilung nie außer Acht gelassen werden, wie wenig Sicheres wir eigentlich von der Bemalung der Marmorwerke wissen und wie leichthin, um nicht zu sagen leichtfertig, noch bis vor wenigen Jahren den erhaltenen Spuren gegenüber verfahren wurde: giebt es doch z. B. von der Augustusstatue, die 1863 dicht vor den Thoren Roms gefunden wurde, keine polychrome Zeichnung, welche der Wissenschaft die Bemalung dieser wichtigen Figur überliefert! Dagegen haben die olympischen Ausgrabungen auch für die Polychromie mancherlei Neues und höchst Wertvolles geliefert, zumal für die buntfarbige Terrakottaverkleidung des älteren dorischen Tempelbaues und für die etwaige Bemalung der figürlich geschmückten Metopen, deren farbige Behandlung im Verhältnis zu ihrer Umgebung vielfache, zum Teil noch ungelöste Schwierigkeiten bietet. Oder wie sich der Verfasser, dessen eigenartige Schreibweise nirgends den Ausländer verleugnet, in bezug darauf einmal mit kräftigem Humor ausdrückt (S. 40): „es hält schwer, zwischen Müllerburschen und Schornsteinfegern eine Wahl zu treffen"; d. h. man kann eben nur von Fall zu Fall zwischen hellbemalten Figuren und Ornamenten auf dunkelem Hintergrund und dunkelbemalten Figuren und Ornamenten auf hellem Grunde [3]) entscheiden. Fenger läßt, wie mich dünken will mit Recht, den dorischen Tempel außen bis zum Triglyphenstreifen, innen bis zur Decke fast ganz farblos: höchstens daß der blendend weiße Marmor bez. der Stucküberzug, unter dem sich unedleres Material verbarg, einen leichten gelben Beizeton erhielt; ferner waren z. B. die Kapitäle der Anten stets bemalt (vgl. Taf. 7). Über dem Epistyl beginnt dann die Farbenpracht sich zu entfalten, welche von der Terrakottenhülle der alten Holzbedachung auf die Marmorbedachung

1) L. Fenger, Dorische Polychromie. Untersuchungen über die Anwendung der Farbe auf dem dorischen Tempel. Mit einem Atlas von acht Tafeln in Farbendruck. Berlin 1896. Asher & Co.

2) Dasselbe bewahrt den Verfasser z. B. auch davor, in den späteren Metopen frühere fensterartige Öffnungen zu sehen (S. 13 ff.).

3) Helle Metopenfelder hatte auch das choragische Monument des Nikias an der Akropolis, wie Dörpfelds neueste, für die Polychromie äußerst wichtige Untersuchung ergeben hat (Arch. Mitteil. Athen, X, S 219 ff.).

Digitized by Google

der neueren Kunſt übertragen wurde. Ein ſolcher polychromer Tempel — man betrachte nur die anſprechende Rekonſtruktion des Athenatempels auf Ägina (Tafel 1) oder des Parthenons (Tafel 2 u. 3) — gleicht nun einem nackten Menſchen, der aus feſtlichem Anlaß einen vollen Kranz bunter Blumen aufs Haupt geſetzt hat.

Weniger als die Polychromie an der Architektur, der Fenger ſieben große Tafeln widmet, will mich die achte und letzte Tafel befriedigen, auf welcher verſuchsweiſe eine Anzahl von farbigen Skulpturen hergeſtellt werden. War auf der Ariſtionſtele, die nach einer gleich nach dem Funde hergeſtellten farbigen Zeichnung Chr. Hanſens gegeben wird (S. 10 und 46), das Gewand wirklich weiß? Nach Michaelis (Berichte d. ſächſ. Geſell. d. Wiſſenſch. 1867, S. 114 ff.), Kekulé (Theſeion, S. 151) u. a. war es gleichfalls rot. Auch die Abwechſelung von roten und blauen Buchſtaben, welche Fenger hier wie ſonſt bei den Inſchriften beliebt, iſt wenigſtens bei der Ariſtionſtele nicht vorhanden geweſen, wie Michaelis a. a. O. bezeugt und z. B. meine Unterſuchung am Original nur beſtätigen kann. Wenn der Grabſtein der Hegeſo in der That ſo bemalt war, wie Fenger es ſich vorſtellt, dann durfte am allerwenigſten das Geſchmeide fehlen, das ſie eben aus dem Schmuckkaſten herausgenommen hat und nun mit beiden Händen haltend aufmerkſam betrachtet. Gleiches gilt auch von der Maid der Grabſtele in Venedig (Fig. 5), welche mit der Rechten etwa ein Band oder ſonſtiges Putzſtück aus dem Kaſten herauszieht (vgl. auch Friedrichs-Wolters, Nr. 241) — das mußte dann doch wohl farbig angegeben werden? Auf dem Panzer des Auguſtus von Primaporta ſtimmen nicht alle Farben genau mit den erhaltenen Nachrichten: das Kleid der Diana war nicht blau, ſondern karmeſinrot; die Phalerae des Vexillum blau, nicht gelb und blau; u. ſ. w. (vgl. dazu Köhler, Annali dell' Inst. 1863, S. 434, 1). Schwerlich richtig oder vielmehr ſicher irrig ſcheint mir ferner die ganz naturaliſtiſche, dunkler bei den Männern heller bei den Frauen angewandte Bemalung der Hautteile: die Marmorfiguren ſinken damit zum Niveau von bemalten Wachsfiguren herab; eine einfache Beize, eine leichte Gilbung des Marmors genügt vollauf. Zu bedauern iſt die ganz ſelbſtändige, aber beſtimmt falſche Anordnung der Figuren des äginetiſchen Weſtgiebels (Taf. 1, S. 41 ff.), in bezug auf welche auf Brunns Aufſatz in den Sitzungsber. der Münch. Akad. 1868 II, S. 448 ff. und Katalog der Glyptothek, S. 75 zu verweiſen iſt. Endlich teile ich noch einige Nachträge[1]) zu dem erſten Abſchnitte des Textes mit, welcher die Litteratur der Polychromie behandelt: z. B. die Aufſätze und Beobachtungen von Scharf Museum of classical Ant. I, S. 247 ff. und von Michaelis Berichte der Sächſ. Geſellſchaft der Wiſſenſch. 1867, S. 113 ff. (dazu Arch. Ztg. 1871, S. 148), ſowie von Milchhöfer, Archäol. Mitteilungen. Athen V, S. 164 ff.; ferner das gutgemeinte Programm von Boeckler, Die Polychromie in der antiken Skulptur (Aſchersleben 1882) und vor allem die Schrift von Ed. Magnus, Die Polychromie vom künſtleriſchen Standpunkte (Berlin 1871), ein Büchlein in dem der bekannte Porträtmaler eine Menge ſeiner Beobachtungen von ſeinem künſtleriſchen Standpunkte aus über die Bemalung der Statuen und der Gebäude niedergelegt hat. Für die Metopen von Selinunt hätte Benndorfs Buch (Berlin 1873) auf alle Fälle angeführt und benutzt werden müſſen.

Fengers Doriſche Polychromie wird ſich allen Kunſtverſtändigen wie Kunſtfreunden als brauchbares Kompendium deſſen ergeben, was wir von Polychromie an Architektur wie Plaſtik etwa ſicher annehmen dürfen, und ſollten meines Erachtens Buch wie Atlas in keiner öffentlichen Bibliothek, auf keinem Kunſtinſtitut fehlen.

Halle a. S. H. Heydemann.

1) Nur dem Titel nach bekannt iſt mir bisher: Nageotte, La Polychromie dans l'art antique. Besançon 1885.

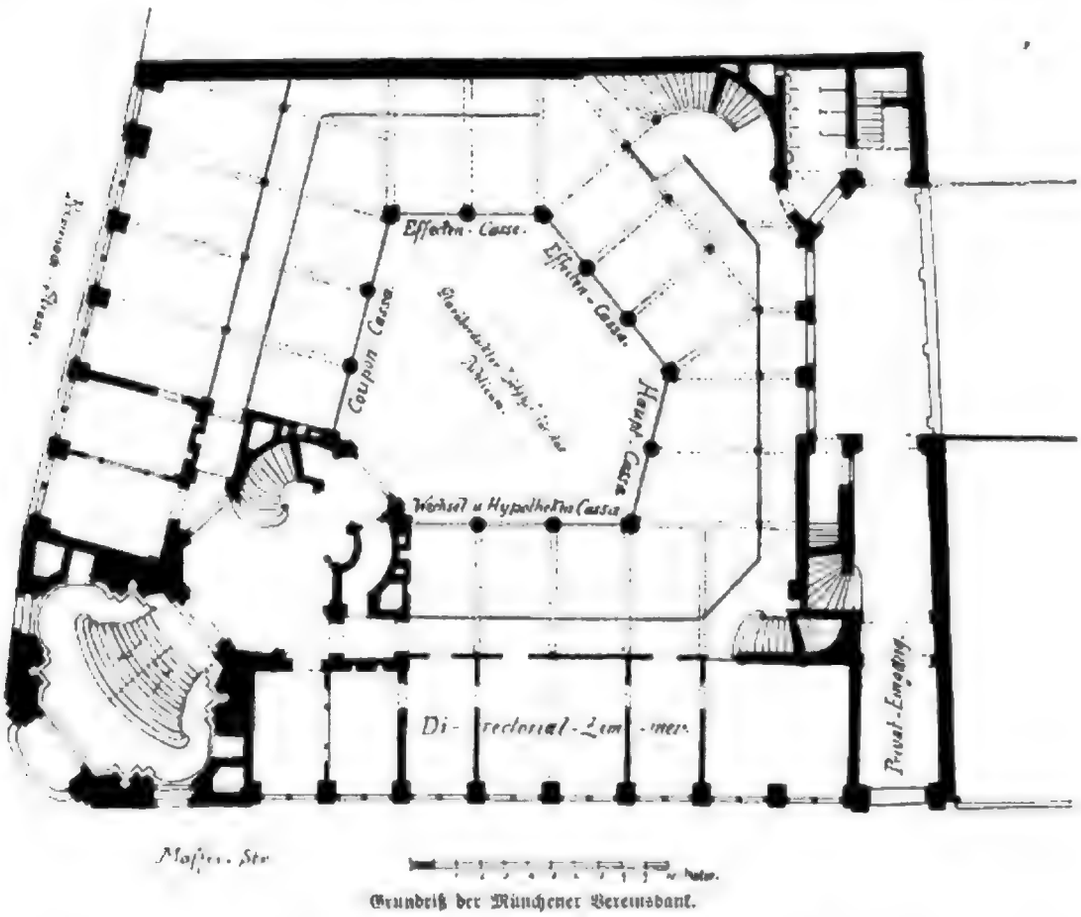
Digitized by Google

Architektonisches aus München.

I. Die Vereins-Bank.

Mit Illustrationen.

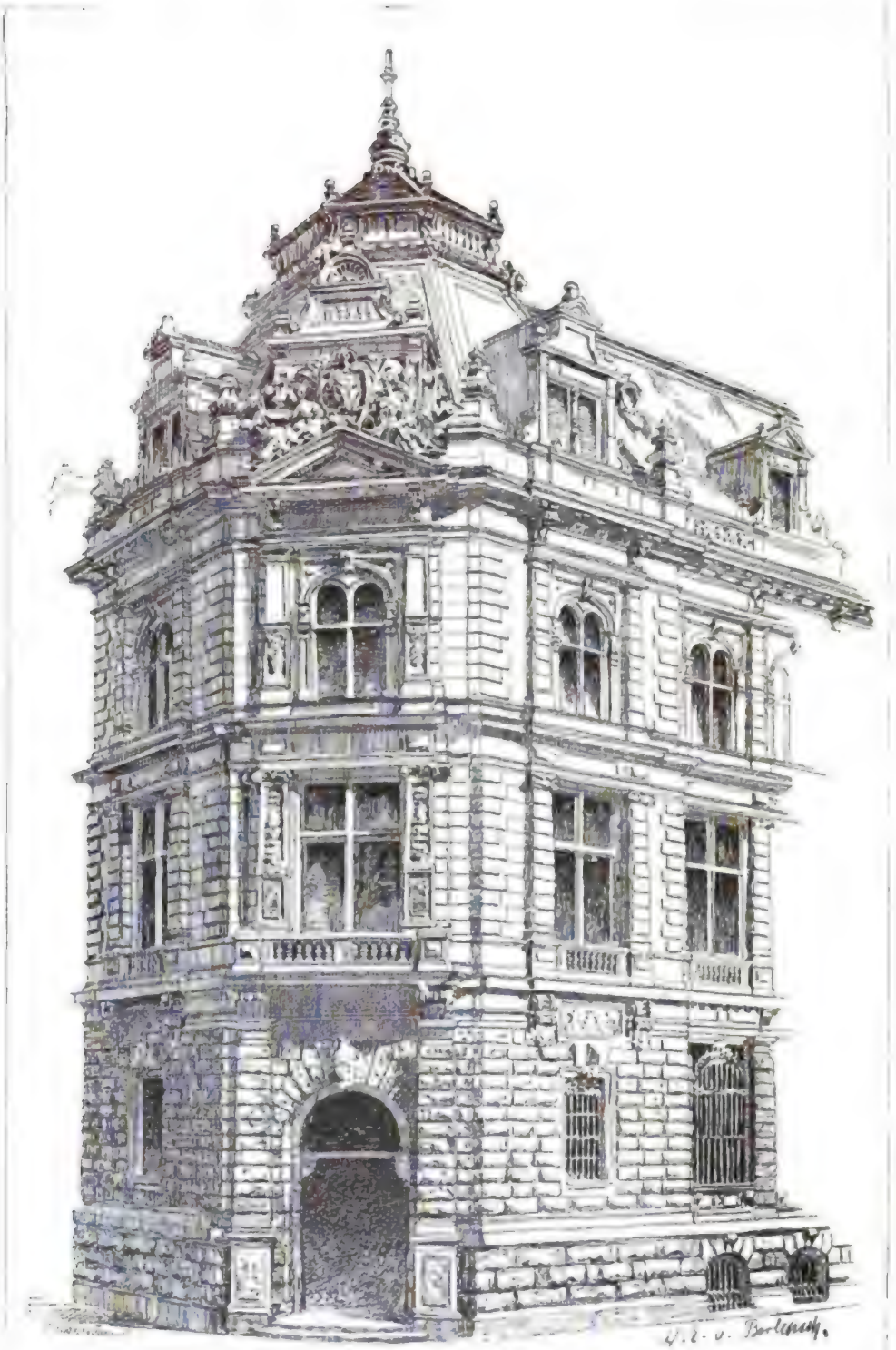
Unter den neueren Profanbauten Münchens nimmt unstreitig die im Herbst 1886 vollendete, von dem Architekten W. Martens aus Berlin gebaute Vereinsbank einen hervorragenden Platz ein, sowohl was ihre äußere Erscheinung als auch was die geniale Lösung des Grundrisses anbetrifft. Bezüglich des letzteren, der auf einem trapezoidischen Platze entwickelt ist (siehe die beigefügte Planskizze), handelte es sich in erster Linie darum, eine möglichst konsequent durchgeführte Trennung der Arbeitsräume gegenüber dem Raume, wo das Publikum



Grundriß der Münchener Vereinsbank.

zu verkehren hat, festzuhalten, dabei aber wiederum die Verbindung und Anordnung aller Geschäftsräume unter sich so konzentrisch wie nur möglich zu gestalten, und andererseits den Aus- und Eingehenden, ihre Geschäfte Abwickelnden die Orientirung so leicht wie möglich zu machen. Das ist in vollendeter Weise nach beiden Seiten hin erreicht und außerdem die schwierige Frage der Lichtzufuhr durch Fenster trefflich gelöst worden. Durch den Haupteingang, Ecke der Promenade- und Maffeistraße, hindurch steigt man eine breite bequeme Treppe zum Vestibül hinan, in welchem sich der Aufgang zu den Räumlichkeiten der oberen Stockwerke befindet, und gelangt in der Richtung der Diagonale weiter in den

Digitized by Google



Die Vereinsbank in München, erbaut von W. Martens.

sechseckigen Lichthof, in welchem sich sämtliche Schalter befinden, und um welchen herum alle Schreibstuben sich gruppiren. Der Hauseingang in der Massei-straße führt ebener Erde zu einer Verbindungstreppe für die im zweiten Stocke befindlichen Wohnungen und in einen Hof, ist aber von dem eigentlichen Geschäftshause völlig getrennt. Im Untergeschoß entspricht dem sechseckigen Hofe der mit allen erdenklichen Sicherheitsmaßregeln versehene Tresor, der gewissermaßen inmitten der übrigen Kellerräume (für Beheizung, Maschinenaufstellung, privaten Gebrauch) eine Art von Citadelle bildet. Genau die gleiche Einteilung zeigt der erste Stock, in dem sogar der Raum über den Direktorialzimmern vereinigt ist mit den eine einzige große Schreibstube bildenden Seiten des inneren Sechsecks. Treppen, innerhalb der Geschäftsklausur angebracht, vermitteln die Kommunikation der beiden Geschosse. Der Raum über dem Eingang des Erdgeschosses dient als Sitzungssaal. Der zweite Stock endlich enthält lauter Wohnräume, und deren Anordnung ist durch die Stellung der eisernen Träger (siehe den Grundriß) klar markirt. Die technischen Details, welche hier nicht näher erörtert werden können, sind in allen Punkten aufs praktischste gelöst und, was besonders zu erwähnen ist, nirgends ist der Nutzbau zu Gunsten eines falschen Scheines verleugnet.

Die äußere Erscheinung betreffend muß in erster Linie betont werden, daß es sich um eine so weit, wie nur immer möglich, gehende Durchbrechung der Fassade zum Zwecke der Lichtgewinnung handelte. Die Fenster des ersten Stockes haben beispielsweise 2,50 m × 3,90 m = 8,05 qm, und die Flächen der Mauerdurchbrechung verhalten sich zu denen der Mauerfläche wie 1 : 3,7. Dennoch hat der Architekt es verstanden, seinem Werke ein Äußeres zu verleihen, das die Bezeichnung einer kraftvollen Erscheinung durchaus für sich in Anspruch nehmen darf. Der derbe Sockel, die kräftigen Pilaster des Erdgeschosses mit ihren unbehauenen Bossen kontrastiren in glücklicher Weise zu den leichter behandelten Formen der beiden oberen Stockwerke, und die Anlehnung an französische Vorbilder ist eine durchaus verständige. Sind am Ende auch da und dort Einzelheiten vorhanden, deren Gestaltung in anderer Weise vielleicht günstiger gewesen wäre, so bleibt dennoch das Gesamtresultat des Eindruckes ein einheitliches, das vor allem dem weisen Maßhalten in Anwendung dekorativer Beigaben zu verdanken ist; das Ganze erfüllt jene conditio sine qua non einer guten Fassade: daß sie aus einem guten Grundriß konsequent entwickelt sei, und daß mit den Details nicht eher gerechnet werde, als bis den unerläßlichen architektonischen Vorbedingungen entsprochen war, welche keine „malerischen Zufälligkeiten" leiden, an denen München gerade reich genug ist.

H. E. v. B.

Zur Biographie Fischers von Erlach.

In der Grazer „Tagespost" vom 2. April d. J. bringt Prof. Josef Wastler einen Aufsatz über die Familie Fischers von Erlach und dessen Elternhaus in Graz, welcher die von uns auf S. 132 der Zeitschrift reproduzirten Mitteilungen Dr. A. Ilgs in dankenswerter Weise vervollständigt. Letzterer hatte gezeigt, daß der berühmte österreichische Architekt nicht aus Prag, wie man bisher gemeint, sondern aus Graz stammt. „In der That findet sich" — schreibt Wastler — „in den Taufbüchern der Grazer Stadtpfarre die Angabe, daß am 20. Juli 1656 dem Bürger und Bildhauer Joh. Baptist Bischer (der Name erscheint damals fast ausnahmslos mit B geschrieben) und seiner Ehefrau Anna Maria ein Knabe Johann Bernhard getauft wurde. Joh. Baptist Bischer war zweimal verheiratet. Am 26. September 1650 ehelichte er Frau Anna Maria, die Witwe des Bildhauers Sebastian Erlacher, aus welcher Ehe uns zwei Kinder bekannt sind, nämlich die am 11. November 1652 geborene Tochter Maria Anna, welche schon am 7. Oktober 1656 starb, dann der am 20. Juli 1656 geborene Joh. Bernhard. Die Mutter Anna Maria unseres Fischer von Erlach war die Tochter des „Ernvesten und fürnemben Maister Jörg Khrätschmair, Bürger und Tischler

Digitized by Google

in Graz und seiner Hausfrau Eva", und war, wie gesagt, in erster Ehe mit Sebastian Erlacher, Bürger und Bildhauer in Graz, aus Tegernsee in Bayern stammend, vermählt, mit dem sie am 23. Oktober 1633 getraut wurde. Kinder aus dieser Ehe sind uns nicht bekannt. Nachdem Erlacher am 18. August 1649 gestorben war, heiratete die junge Witwe nach Ablauf des Trauerjahres Joh. Baptist Bischer. Die Hypothese, daß letzterer ein Schüler oder mindestens Gehilfe des Erlacher war und in dieser Eigenschaft seine künftige Frau kennen lernte, liegt nahe. Da er, als Anna Maria Khrätschmair 1633 ihre erste Ehe einging, erst ein Knabe von sieben Jahren war, so muß er mindestens um elf Jahre jünger gewesen sein als seine Frau.

Die Familie Bischer war eng befreundet mit der des Malers Simon Echter, und bei den Kindtaufen, von denen es auf Seite Echters sehr viele gab, leisteten sie sich gegenseitig Gevatterdienste. Da Joh. Baptist Bischer, wie wir später sehen werden, ein Haus besaß und in guten Vermögensverhältnissen stand, so können wir uns die Jugend unseres genialen Architekten als eine glückliche und fröhliche ausmalen. Seiner Mutter war noch die Freude beschieden, das aufkeimende Künstlertalent ihres Sohnes zu erleben, denn sie starb, als dieser bereits 21 Jahre alt war, am 17. Mai 1677 und wurde am 19. bei St. Andrä bestattet. Bald darauf mag Johann Bernhard nach Italien abgereist sein.

Kaum etwas über acht Monate nach dem Tode seiner ersten Frau vermählte sich Johann Baptist Bischer zum zweitenmal, und zwar am 30. Januar 1678 mit Maria Barbara, Tochter des verstorbenen Hans Friedrich Khiesel, Rentmeister des fürstlichen Stiftes Kempen in Schwaben. Kinder scheinen dieser Ehe nicht entsprossen zu sein. Er starb am 9. Februar 1702 und wurde am 11. „in der alten Gruft der Stadtpfarrkirche" begraben. Er hat somit die Rückkehr seines Sohnes aus Italien und den steigenden Ruhm desselben als Sr. Maj. Baumeister in Wien noch erlebt.

Über die Großeltern unseres Johann Bernhard konnten wir folgendes erforschen: Der Vater des Joh. Baptist war Simon Bischer, Bürger und Buchhändler in Graz. Seine erste Frau hieß Christine, und er hatte von ihr zwei Söhne, den am 25. September 1623 getauften Michael und Johann Baptist, welcher am 29. Mai 1626 getauft wurde. Nach dem Tode seiner Frau heiratete Simon Bischer am 28. Dezember 1628 die Jungfrau Eva, Tochter des Hans Zwerger, Bürger und Hutmacher in Graz, und seiner Frau Magdalena. Aus dieser Ehe kennen wir vier Kinder, und zwar: Elisabeth, getauft am 18. November 1629, Maria, getauft am 4. April 1632, Matthias, getauft am 14. Februar 1634, und Barbara, getauft am 2. Dezember 1636. Simon Bischer hat noch ein drittes Mal geheiratet, und zwar Katharina, die Witwe des Zeugwartsgegenschreibers Eller. Von ihr wird am 3. April 1640 noch eine Tochter Maria Katharina getauft. Simon Bischer starb am 13. Sept. 1653 und wurde am 15. bei den Franziskanern bestattet.

In dem offiziellen Berichte über die große Pest des Jahres 1680 finden wir auch den Namen Bischer erwähnt. In demselben heißt es, daß im Oktober in der Sporgasse, im Hause, das dem Rainerschen (heute Nr. 18) gegenüberliegt, „der pugglete Buchführer (Buchhändler) Bischer und sein Junge nebst einer Magd" an der Infektion gestorben sind. Das dürfte einer der Söhne Simons, Michael oder Matthias, gewesen sein, welcher das Geschäft des Vaters fortführte.

Der Großvater Joh. Bernhards mütterlicher Seite war der schon genannte Tischlermeister Jörg Khrätschmair, von dem uns allerdings nichts weiter bekannt ist, als daß der im Traubuche ihm zugelegte Titel eines „Ernvesten und fürnemben Maisters" auf eine geachtete Persönlichkeit schließen läßt. Der große Künstler Joh. Bernhard Fischer von Erlach stammt somit aus einer tüchtigen Bürgerfamilie, und wie sehr er das Andenken seiner Mutter ehrte, beweist, daß, als ihm der Kaiser den Adel verlieh, er als Prädikat den Namen Erlach seiner Mutter wählte.

Über das Elternhaus Johann Bernhards ist folgendes zu berichten. In der Häuserbeschreibung von Graz vom Jahre 1728 ist bei Haus Nr. 227 im Judengassel als Eigentümer angegeben: „Andreas Stengg, Maurermeister, vormals N. Fischer Bildhauer." Das

Digitized by Google

N statt des Taufnamens hat der Schreiber überall dort angebracht, wo ihm der Taufname unbekannt war. Da es damals keinen zweiten Bildhauer Fischer in Graz gab, so ist es zweifellos, daß dieses Haus Joh. Bapt. Bischer gehörte, nach dessen Tod (1702) in den Besitz des Hofbaumeisters A. Stengg überging. Das damalige „Judengaßl" führt heute den Namen Frauengasse, und das betreffende Haus trägt heute die Nummer 5. Die citirte Häuserbeschreibung ist so genau durchgeführt, daß sie von jedem Hause der inneren Stadt die Anzahl und Lage der Zimmer, Küchen, Alkoven jedes einzelnen Stockwerkes angiebt, und wir finden, daß die inneren Dispositionen des Hauses seit 1728 völlig unverändert geblieben sind. Es hatte damals schon drei Stockwerke, in jedem derselben vier Stuben, einen Alkoven, Küche und Vorhaus und in der halben Höhe der Stiege eine Speisekammer. Heutigen Tages erscheint der erste Stock dadurch modernisirt, daß größere Fenster gebrochen wurden, aber der zweite ist fast in seiner ursprünglichen Anlage erhalten, selbst die hölzernen Fensterrahmen haben noch das alte Gepräge. Nur die Alkoven sind verschwunden und im dritten Stock ist eine der großen Stuben durch eine Quermauer in zwei Teile geteilt, weil das Ganze in zwei Wohnungen abgeteilt wurde. Auch hat die Fassade im Laufe der Zeit eine Modernisirung erlitten.

Im „alten Grundbuche" von Graz findet man als Besitznachfolger nach Baumeister Stengg angegeben: Georg Mittermayer, Glaser und seine Ehefrau Marianna; laut Testament der letzteren vom 30. April 1798 kam das Haus an Herrn Ignaz Stengg, Pfarrer zu St. Veit ob Graz, dann den 10. November 1818 laut Schenkungsurkunde vom 18. Dezember 1817 an Katharina Wenko, später verehelichte Ebenwalder. Am 20. März 1866 kaufte es Theresia Ebenwalder, dann kam es an deren Ehegatten Vincenz Lipp, von welchem es im Jahre 1882 der jetzige Besitzer, Herr Lederermeister Adolf Feichtinger, erwarb.

In diesem Hause hat Joh. Bernhard Fischer von Erlach seine Jugend verbracht und dort wird er bei seinem Vater abgestiegen sein, als er in den Achtziger-Jahren von seiner italienischen Studienreise zurückkehrte und das in seinem Inneren noch unausgebaute Mausoleum Ferdinands II. aufnahm und zeichnete, um dann 1687 jene plastische Ausschmückung des Kuppeltambours durch Karyatiden und Kaiserbüsten zu entwerfen, mit der er den Reigen seiner genialen Kunstschöpfungen in seinem Vaterlande eröffnete.

Wir hätten somit das Elternhaus Joh. Bernhard Fischers in Graz, aber als sein Geburtshaus wagen wir es nicht zu bezeichnen. Als der Vater Joh. Baptist im Jahre 1650 heiratete, war er ein junger, 24 Jahre alter Bildhauer, ein Anfänger, und dürfte schwerlich ein Haus besessen haben. Da nun Joh. Bernhard bereits 1656 geboren ist, so dürfte er das Licht der Welt noch in einer Mietwohnung erblickt haben, das Haus im Judengaßl aber erst später, bei zunehmendem Wohlstand des Meisters, erworben worden sein. Freilich ist auch die Annahme gestattet, daß die Witwe Anna Maria Erlacher von ihrem verstorbenen Manne das Haus besaß und daß der junge Bischer Witwe samt Haus durch die Heirat erwarb. In diesem Falle wäre allerdings das Haus Nr. 5 in der heutigen Frauengasse das Geburtshaus Joh. Bernhard Fischers. Die beim Umbau des Rathauses 1807 in ein Lokal der Färbergasse transportirten und dort von den Vätern der Stadt so zu sagen vergessenen Gemeindeakten, welche, als man sich wieder daran erinnerte, sich in dem feuchten Raume mittlerweile in einen Haufen Moder verwandelt hatten, würden wohl genauere Auskunft zu geben vermocht haben."

Notiz.

* Die „schöne Gärtnerin" von Alexandre Cabanel, welche in heliographischer Nachbildung diesen Zeilen beigedruckt ist, ziert als Titelkupfer eine vor Kurzem in Paris (bei E. Testard) erschienene Publikation, welche wir der Aufmerksamkeit unserer Leser empfehlen möchten. Es sind zwölf in zarter Linienmanier ausgeführte Stiche von Achille Jacquet nach den

Digitized by Google

Kartons der Pendentifsbilder, welche Cabanel im „Salon der Karyatiden“ des Pariſer Stadthauſes 1852—53 gemalt hatte und die beim Brande des Jahres 1871 mit zu Grunde gingen. Bekanntlich iſt es nicht immer die Farbe, ſondern vielmehr die lebensvolle, ſchön bewegte und von der friſcheſten Naturanſchauung beſeelte Kompoſition, was wir an Cabanels Werken vorzugsweiſe zu bewundern haben. Die Gruppenbilder der vorliegenden Pendentifs, ſymboliſch-allegoriſche Darſtellungen der zwölf Monate, beſtätigen dieſe Wahrnehmung. Man kann ſich keine glücklicher dem Raum eingefügten Maſſen, keine anmuthigeren Verkörperungen der Zeitphaſen und ihrer Wirkungen auf das menſchliche Leben denken, keine vollkommnere Herrſchaft über den Reiz der Linie, den Wohllaut des Ausdrucks und die Kraft der Modellirung. Wer dieſe trefflichen Stiche muſtert, wird geſtehen müſſen, daß eine Schule, welche Schöpfungen von ſolchem Adel zu erfinden und ſie ſo klaſſiſch wiederzugeben weiß, noch immer im Beſitz der beſten Traditionen iſt. Die beigegebene „ſchöne Gärtnerin“ mag ſtatt jeder weiteren Empfehlung für den Wert der Publikation zeugen.

Zinkätzung nach einer von A. Jaquet geſtochener Zeichnung Alex. Cabanels.

Digitized by Google

22. Jahrgang. Heft 10.

Hierzu Kunstchronik Nr. 30. Ausgegeben am 14. Juli 1887.

Zeitschrift
für
Bildende Kunst

Herausgegeben von
Prof. Dr. Carl von Lützow.

Nebst
Kunstgewerbeblatt

Herausgegeben von
Arthur Pabst.

Mit dem Beiblatt: Kunstchronik.

Preis
fürs ganze Jahr
28 Mark.

Einzelpreis
dieses Heftes
3 Mark.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Berlin: W. H. Kühl, Jägerstraße 73.

1887.

Digitized by Google

Zeitschrift für bildende Kunst. Zehntes Heft.

Inhalt.

Wilhelm Diez. Von H. E. von Berlepsch. S. 293. — Rostocks Profanbauten im Mittelalter. Von Th. Rogge (Fortsetzung). S. 303. — Der Salon. Von R. Muther. S. 312. — Claude Ferd. Gaillard. S. 316. — Ein Stich von J. H. Ramberg. Von R. Kade. S. 319. — Bücherschau: G. Dehio und Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. (Stuttgart, Cotta.) A. Essenwein, Christlicher Kirchenbau und byzantin. Baukunst. (Darmstadt, Bergsträßer.) Besprochen von H. Holtzinger. S. 322.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

†Im Hinterhalt. Gemälde von W. Diez, radirt von F. Krostewitz. Zu S. 293. W. Diez. Porträt nach einer Photographie in Holz geschnitten von Th. Knesing. S. 293. — Tilly in Gefahr. Aus den Illustrationen zu Schillers Geschichte des Dreißigjährigen Krieges (Berlin, Grote.) S. 294. — Martinitz und Slawata (Ebenso). S. 295. — Heimkehr vom Markte. Gemälde von W. Diez, Holzschnitt von Th. Knesing. S. 299. — Die Geburt Christi. Gemälde von W. Diez. Holzschnitt von Th. Knesing. S. 301. — Einzelheiten vom Giebelhaus in Rostock, Hopfenmarkt 28. S. 304. Von einem Giebelhause in Rostock, Gr. Wasserstraße 30. S. 306 u. 307. — Desgleichen, am Wendländerschilde 8. S. 308. Desgl. S. 309, 311. Häusergruppe am Schilde 1 u. 2. S. 311. — Porträt von Ferd. Gaillard. S. 316. — Bildnis Papst Leos XIII. nach dem unvollendeten Stich von Ferd. Gaillard autotypirt. S. 319. — Zwei Abbildungen aus Dehio u. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. S. 323. 342.

Kunstgewerbeblatt. Zehntes Heft.

Inhalt.

Die Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart im k. k. österreich. Museum für Kunst und Industrie zu Wien. Von Dr. Ed. Leisching. S. 187. — Kunstgewerbliche Streifzüge. Von Richard Graul. IV. Bemerkungen über Möbel des 17. u. 18. Jahrhunderts. 4. Die Reaction gegen das Rococo im Mobiliar. S. 193. — Bücherschau: XVII. Goetz, Zeichnungen und Entwürfe. S. 198. — XVIII. Deck, la faience. S. 198. — XIX. Intérieurs und Mobiliar des 18. Jahrhunderts. Besprochen von R. Graul. S. 201. — Notizen. — Kunstanzeiger.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

†Zwei Monstranzen. Zu S. 187. — Kopfleisten entworfen von L. Hellmuth. S. 187. 193. 198. — Kreuz mit Kupferfiligran. S. 190. — Hostienbehälter. S. 192. — Ciborium. S. 192. — † Tischchen von Pierre Denizot. Zu S. 193. — Encoignüre in der Art Martins S. 194. — Cylinderbüreau aus Mahagoni von J. H. Riesener S. 196. — Ecritoire à toilette der Maria Antoinette S. 197. — Fächer der Kronprinzessin Victoria von Schweden, entworfen von Herm. Götz. S. 199. — * Zwei Faienceteller S. 200 und 202. — * Faiencevase S. 201. — Bekrönung von einem Gestühl im Dom zu Schleswig. S. 205. — Schmiedeeisernen Thürklopfer. Italien XVI. Jahrh. S. 206. — † Zwei Tafeln aus dem Augsburger Modelbuch von 1534 (Blatt 17 u. 18.) Vgl. S. 49.

* Diese Abbildungen sind dem Werke von Deck, la Faience (Paris, Quantin) entlehnt.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

GESCHICHTE DER ARCHITEKTUR

VON DEN ÄLTESTEN ZEITEN BIS AUF DIE GEGENWART.

Dargestellt von **Wilhelm Lübke,**

Professor am Polytechnikum und an der Kunstschule in Karlsruhe.

Sechste verbesserte und vermehrte Auflage. 2 Bände gr. Lex.-8°, mit 1001 Illustrationen. 1885. br. 26 M., in Kaliko geb. 30 M., in Halbfranz geb. 32 M.

Das bekannte, für das Studium der Geschichte der Baukunst unentbehrliche Handbuch des berühmten Kunsthistorikers hat in dieser neuen Auflage eine **wesentliche Umgestaltung und Vermehrung** erfahren. Mit der namentlich die **Antike** und die von C. v. Lützow bearbeitete **Renaissance** betreffenden Erweiterung des Textes ist auch die Zahl der Abbildungen von 782 auf 1001 gestiegen. Vieles Veraltete und Ungenügende ist ausgemerzt, zahlreiche neue Darstellungen nach trefflichen Zeichnungen von F. Baldinger, Lambert und Stahl u. a. dafür aufgenommen.

DER CICERONE.

Eine Anleitung zum Genuss der Kunstschätze Italiens.

Von **J. Burckhardt.**

Fünfte vermehrte und verbesserte Auflage. Unter Mitwirkung des Verfassers herausgegeben von Wilh. Bode. 1884. 3 Bände. brosch. 13 M. 50 Pf., geb. in Kaliko 15 M. 50 Pf.

POPULÄRE AESTHETIK

von **Carl Lemcke,**

Professor am Polytechnikum zu Stuttgart.

Fünfte vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 67 Illustrationen. br. 9 M. 50 Pf., geb. 11 M.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Wilhelm Diez.

Mit Illuſtrationen.

Als Adolf Menzel ſeine erſten größeren illuſtratoriſchen Arbeiten geliefert hatte, wer kehrte ſich da viel an jene Beigaben zum Texte! Faſt mit Gleichgültigkeit wurden die Sachen, die ein für allemal einen Ehrenplatz einnehmen werden, betrachtet, und mehr noch, ſie wurden angegriffen, heruntergeſetzt. Natürlich. Menzel war kein Zünftiger; er hatte ja keine regelmäßige akademiſche Carrière durchgemacht, wie es ſich doch für einen Angehörigen der Gilde mit den drei ſilbernen Schilden im Wappen ſchickt.

Auch ein ſolcher wilder Schößling, der ſeinem Drang nach Luft und Licht auf eigenen Wegen nachging, iſt Wilhelm Diez. Menzel hat unverkennbar in ſeiner künſtleriſchen Gedankenrichtung auf Diez einen ungemein großen Einfluß ausgeübt. In ſeiner geiſtvollen Arbeit über den Berliner Meiſter hat Bruno Meyer [1]) dargethan, wie iſolirt die geſunde Naturanſchauung Menzels unter jenen von ſeinen Zeitgenoſſen aus jüngeren Jahren war, die mit thränenfeuchten Helden eine Zeit illuſtriren wollten, welche nichts weniger hatte als jenen ſentimentalen Anſtrich, den man dem Mittelalter ja ſo gerne heutzutage noch beimengt, eine Zeit, die einesteils in künſtleriſchen Dingen die feinſte Empfindung an den Tag legte, in Sachen des tagtäglichen Lebenslaufes aber, zumal des politiſchen, ungeſchlacht und brutal war, und gerade durch dieſen Umſtand Menſchen ſchuf, die beinahe wie ſagenhafte Figuren für uns und unſere Zeit daſtehen. Aber was war natürlicher, als daß gewaltſame Verhältniſſe im Staat auch derbe Figuren erzeugten, vielfach grob zugeſchnittene Raufbolde, die durchaus nicht jeden Tag im funkelnden Harniſch und mit friſchgewichſten Stulpenſtiefeln ausritten, vielmehr in der Fehde oder im Stegreif ihren Vorteil, vielleicht oft nur das Brot von heute auf morgen ſuchten!

1) Zeitſchrift für bild. Kunſt, XI. Jahrg., S. 1 u. folg.

Digitized by Google

Aber unraſirte Geſichter, knochige und ſchwielige Hände und gar ſchmutzbeſpritzte Koſtüme, wer unter den deutſchen Malern hätte das einem „Ritter“ anzuthun gewagt, auf die Gefahr hin, ſich die romantiſch geſinnte Meute auf den Hals zu hetzen!

Menzel wagte es. Und er hat Recht behalten. Heute ſehen wir es als etwas Selbſtverſtändliches an, daß man die Leute von ehemals mit einem Funken jenes realiſtiſchen Anſtriches behandelt, den man allen heute lebenden Menſchen in verſtärktem Maße in ihrem Bilde geben kann, ohne gegen die äſthetiſche Auffaſſung im allgemeinen zu verſtoßen.

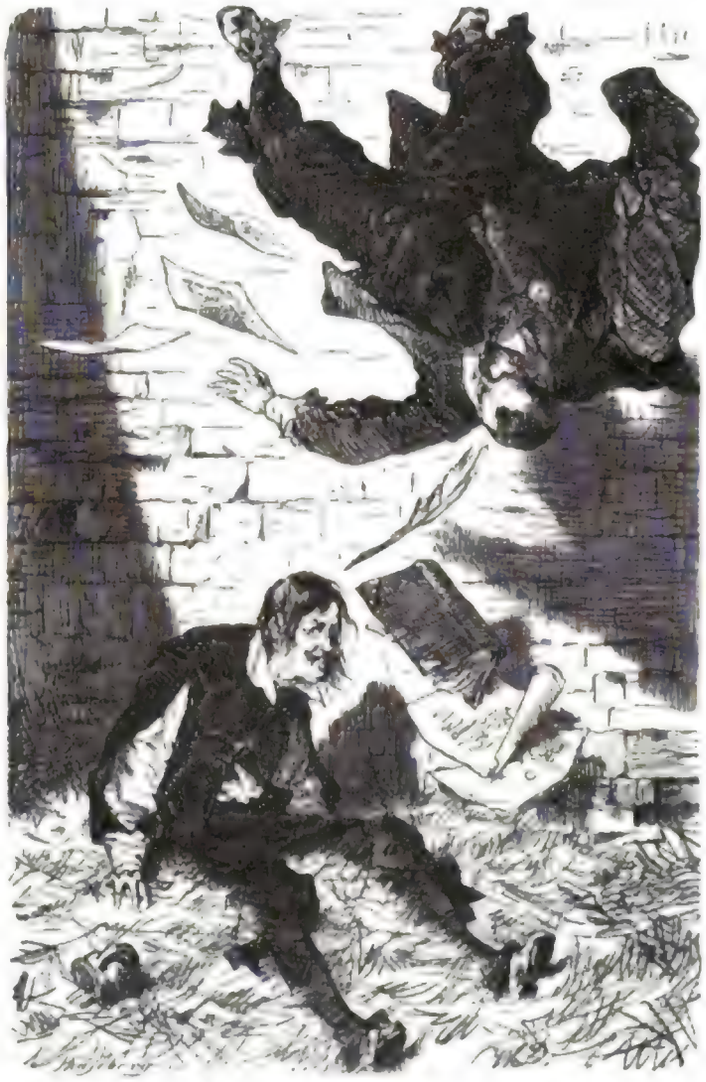
Tilly in Gefahr.
Aus den Illuſtrationen zu Schillers Geſchichte des 30jähr. Krieges (Berlin, Grote).

Auch Wilhelm Diez müſſen wir den geſunden Naturen beizählen, denen das Geſchichtlich-Komödiantenhafte ein wahrer Greuel iſt und von jeher war. Man mag ſeine Bilder anſchauen wie man will, nirgends findet ſich auch nur eine Idee von Dingen, die einem falſchen Idealismus entſprungen, einfache Unwahrheiten ſind. Wie er ſeine Figuren malt, ſo müſſen ſie geweſen ſein. Damit ſoll nun durchaus nicht etwa geſagt werden, daß nur die kecken Geſellen der Landſtraße, die ſtrammen Landsknechte oder der im Elenkoller erſcheinende Reitersmann aus dem dreißigjährigen Kriege, kurzum alle diejenigen, denen Hauen, Stechen, Brennen und Sengen ein Hauptvergnügen war, ſeine einzige Force ſeien. Den höfiſchen Kavalier mit galanter Verbeugung vor der Dame im ſpitzengeſchmückten Atlaskleid malt und zeichnet er eben ſo wahr. Und ſchon in dieſer Hinſicht allein iſt er in der Geſchichte der Münchener Malerei eine hervorragende Figur. Man ſchaue nur einmal jenen Münchener Bilderbogen an, auf dem die Ehrenſalve für den begrabenen Soldaten, die Bajonettattacke und daneben die zopfige Chaiſe mit dem dahingaloppirenden und fein höflich ſeinen Hut lüpfenden Kavalier ſich vereinigt finden mit dem Grenadier und ſeinem Schatz im Grünen.

Aber die äußere Erſcheinung, welche Diez in ſo eminentem Maße zu geſtalten verſteht, ſie iſt ja nur das Kleid, die Umhüllung, die über dem wahren atmenden Körper

ſitzt, über einem Körper von Knochen und Fleiſch, nicht etwa über den feineren oder gröberen Kugelgelenken einer Gliederpuppe.

Woher ſollten denn ſonſt ſeine Bilder die Friſche der unmittelbaren Empfindung haben, jenes unbeſtimmbare Etwas, das dem geübten Auge ſagt, daß es vor einem guten Bild ſtehe, in dem zunächſt des Künſtlers volle Individualität zur Geltung kommt, ſeine Anſchauung von Natur und Menſchen, kurzum vor einem Ganzen, bei dem es ſich nicht um einen Filzhut oder Degen oder Sattel handeln kann, der ſelbſt wenn er an und für ſich tüchtig gemalt iſt, der Wirkung eines Bildes durchaus nicht aufzuhelfen im Stande iſt. Herrgott, da ſchaue man einmal ſo ein Blättchen aus den Illuſtrationen zur Geſchichte des dreißigjährigen Krieges an, wie farbig, wie lebendig, wie ſoldatiſch das wirkt! Die Scene, wie der ſchwediſche Reitersmann dem Tilly mit hocherhobenem Fauſtrohr den Schädel einſchlagen will und der andere gerade noch ſich bückend der Wirkung des wuchtigen Schlages entrinnt durch den rechtzeitig abgegebenen Schuß eines ſeiner Leute, oder den Einzug des finſteren Tilly in halbzerſtörten Magdeburg, die Landung des Schwedenkönigs in Deutſchland oder die vom Fenſter des königlichen Schloſſes zu Prag am 25. Mai 1618 auf einen Miſthaufen hinunterbeförderte kaiſerliche Statthalterſchaft! Zumal bei den erſtgenannten iſt trotz der Kleinheit der Dimenſionen eine Größe der Kompoſition erreicht, wie ſie an wenigen der großen Wandflächen des Nationalmuſeums zu München und in anderen in ähnlicher Weiſe ausgemalten Räumen zu finden iſt. Und die Anfangs-, die Schlußvignetten zu ſolch hiſtoriſchem Thema, ſie ſind von einer entzückenden maleriſchen Wirkung, die ſich auch an vielen Gelegenheitsſkizzen zeigt, z. B. an dem Programm zu dem Münchener Künſtlerfeſt im Frühjahr 1876, deſſen Schlußvignette einen Narren darſtellt, welcher mit mächtigem Kehrbeſen den hängen gebliebenen und verlorenen Feſtplunder des Tanzſaales zuſammenkehrt, oder an der Einladungskarte zu dem großen



Martiniz und Slawata.
Aus den Illuſtrationen zu Schillers Geſchichte des 30jähr. Krieges (Berlin, Grote).

Künſtlermaiſeſt im Frühjahre 1879, deſſen Grundidee der Zug einer Schar aufrühreriſcher Bauern von anno 1525 und die nachher beginnende Verennung ſowie Einnahme eines Feudalſchloſſes bildete! Welches Leben, welche Geſtaltungskraft in ſolch ſcheinbar nebenſächlichen Dingen zu tage tritt! Der Strich des Künſtlers iſt frei von Manier, loſe, ohne pedantiſche Führung, ganz der gleiche Strich, der eben auch in der jeder Pedanterie freien Natur ſich findet.

Bilder von großem Umfange hat Diez nie gemalt, ich weiß eigentlich nicht recht warum. Mochte er aus einer gewiſſen Dimenſion nicht heraustreten der Sache ſelbſt und ihrer Durchführung willen, mied er die großen Flächen aus Prinzip — laſſen wir es dahingeſtellt! Allerdings fällt die wenig bedeutende Dimenſion ſeiner meiſten Bilder nicht auf, weil ſie, räumlich groß gedacht, aus dem Rahmen heraustreten, ſich ausweiten, und weil auf ihnen Platz iſt, ſelbſt wenn die Figurenkompoſition eine reiche Zahl von Individuen aufzuweiſen hat.

Wilhelm Dioz wurde geboren zu Bayreuth als der Sohn des Pfarrers Diez, am 17. Januar 1839. Sein Vater, ein für ſeine Umſtände zu verſtändiger Mann, war vor der Zeit in Ruheſtand gekommen oder, wie man auch ſagen würde, penſionirt worden. Die ziemlich zahlreiche Familie machte ihm zu ſchaffen, und ſo mag es denn gekommen ſein, daß unſerem Künſtler alles andere in der Welt eher anhing als der Ton eines Paſtorenhauſes; denn der Sproß der pfarrerlichen Familie, der nachmals der große Künſtler geworden iſt, kam in ſpäteren Jahren oft in einen Zuſtand von Libertinage, der ſo recht zeigte, wie, alle konventionellen Dinge beiſeite räumend, eine geſunde oder ſagen wir robuſte Natur ſich ſelbſt zur Geltung bringt. Und das iſt ihm bis zum heutigen Tage geblieben. Der Mann der Façon iſt er nie geworden und wird's nun wohl auch nimmer werden.

Nun, der junge Pfarrersſohn alſo zeichnete, wie dies ja immer zu ſein pflegt, ſchon in früher Zeit alle möglichen Dinge, die um ihn her ſein Intereſſe erweckten, wobei er allerdings nicht im entfernteſten an bibliſche oder theologiſche Stoffe dachte, ſondern vielmehr den Soldaten und ihrem maleriſchen Treiben nachlief, was ja bei jeder geſunden Natur eine erklärliche Geſchichte iſt. Ein uniformirter Mohr ſoll unter ſeinen Jugendeindrücken eine ganz beſonders hervorragende Rolle geſpielt haben, und dieſer war auch die erſte verkäufliche Leiſtung, die Diez zu wiederholtenmalen reproduzirte. Seine Kameraden nämlich kauften ihm das Konterfei des Schwarzen ab, und da er die Rentabilität ſolcher Schöpfungen durch klingende Münze, war's auch am Ende nicht gar viel, erfuhr, ſo hat er, was er in ſeinen ſpäteren Jahren und als reifer Künſtler nie that, — zu ſeinem Lobe ſei's geſagt, — das Bildnis des Mohren öfters gemalt. Daß bei ſeinem intenſiven Hange zur Nachbildung der Natur die übrige Schulbildung manchmal etwas hinkend nebenher ſchritt, darf uns nicht wunder nehmen. Es war eben das abſolute Drängen, das künſtleriſche Wollen, das ihn nur ein einziges Ziel im Auge behalten ließ; was konnten ihn daneben trockene Kenntniſſe intereſſiren! Ich ſpreche hier von der Jugend unſeres Künſtlers, denn in ſpäteren Jahren hat er mit Energie manches gelernt, was ihm fehlte; vor allem ſtudirte er dann, ſchon auch ſeiner Kunſt zu liebe, hiſtoriſche und kulturhiſtoriſche Dinge, und zwar am liebſten, ſoweit ſie ihm zugänglich waren, an den Quellen.

Diez kam mit dem zwölften Jahre auf die Gewerbeſchule und fand da in der Perſon des Zeichenlehrers eine Perſönlichkeit, welche ſich für ihn intereſſirte, während er andern

Lehrkräften mitunter fürchterlich wurde durch seine Karikaturen, so dem Deutschlehrer, dem er einmal diese Ehre widerfahren ließ. Prügel, Arrest und ein Verweis des Rektors, das sind Dinge, die natürlich dabei unausbleiblich waren. Doch nicht die humoristische Seite der Kunst allein beschäftigte ihn. Welches jugendliche, mit Phantasie begabte Gemüt schwelgte nicht in Bildern aus Walter Scott, aus Coopers Lederstrumpf und andern Erzählungen, die mit einem gewissen Nimbus umgeben sind! Da war nun im Bayreuther Schloß das Bild der weißen Frau, die in der Familie der Hohenzollern eine so große Rolle spielt, und dieses Bild wollte keinen Rahmen um sich herum dulden, sondern sprang der Sage nach aus jedem heraus auf den Boden! Ein Wunder, wenn solche Dinge die Phantasie einer sich entwickelnden Künstlernatur nicht in Anspruch genommen hätten! Ebenso machte ihm der sagenhafte Schwedenkönig, der nachts in einem Saale seiner eigenen Hinrichtung beiwohnte, viel zu schaffen. Daneben aber traten andere, reale Gestalten in den Vordergrund, Gestalten, durch deren Studium er zu jener Wahrheit gelangte, welche ein Schmuck seiner künstlerischen Leistungen ist. Alles fahrende Volk übte auf ihn einen unnennbaren Reiz aus, und er hätte es als Sünde gegen sich selbst betrachtet, einen Jahrmarkt mit seinen Krämerständen, mit dem herumziehenden Komödianten- und Luftspringergesindel und allem, was drum und dran hängt, ohne Weiteres vorübergehen zu lassen. Waren nicht gerade diese Sorte von Künstlern eigentlich noch die einzigen Repräsentanten einer völlig ungebundenen Freiheit! Mit ihren Karren machen sie heute noch im Busche Halt, um dort die Nacht zu verbringen, wie sie es vor langen Zeiten auch schon thaten. Lag nicht noch immer in diesem fahrenden Volk all jener originelle Reiz, den einst in gewissem Sinne die fahrenden Heerlager hatten, welche, aus ein paar losen Vögeln und Strauchdieben und allenfalls einem Roßbuben bestehend, zur Fehde für den Landesherren auszogen und nebenbei manchem Hühnchen auf befreundetem Boden den Kragen umdrehten, auch wohl gern eine oder ein paar Ellen Tuch mitgehen hießen, um dem Gewand stellenweise zu besserem Ansehen zu verhelfen!

Die absolute Neigung des jungen Künstlers zu dem Leben dieser abenteuerlichen Gesellen stand natürlich in keinem harmonischen Verhältnisse zu den Anschauungen der braven Bürger einer Provinzialstadt, deren Leben wie der wohlerwogene Stundenplan an einer Schule sich in stetem Gleichmaß abwickelt. Daß andere Menschenkinder auch existiren, daß gewisse freie Regungen im menschlichen Geiste zu ihrem Rechte kommen wollen, welchem Spießbürger wäre das einzubläuen oder gar klar zu machen!

Kein Wunder also, daß Diez mit diesen seinen abenteuerlichen Liebhabereien manchen ehrsamen Bürgersmann von Bayreuth vor den Kopf stieß und seiner Familie dadurch allerlei unangenehme Nachrede erwuchs. Doch war sein Vater so vernünftig, dieser Ader des Sohnes, wenn auch nicht ausgiebig, so doch in der Hauptsache Rechnung zu tragen, besonders auf das Zureden des schon erwähnten Zeichenlehrers hin. Und so wanderte der vierzehnjährige Wilhelm nach München, wo er in die polytechnische Schule eintrat. Arbeiten für den Begründer des Bayrischen Nationalmuseums, Frhrn. von Aretin, lieferten neben dem spärlichen Zuschuß von Hause einen Beitrag zum Leben und verhalfen ihm außerdem dazu, bald da, bald dort im Lande draußen Aufnahmen zu machen. Dann kam nach zweijährigem Ausdauern die Akademie und natürlich zuerst der Antikensaal. Aber was waren all diese klassischen Figuren für eine Natur, die es mit der rein malerischen Erscheinungswelt zu thun hatte! Das war kein Boden für ihn. Anders aber stellte er sich den alten Meistern, speziell den Niederländern gegenüber, die in ihrer fern

Digitized by Google

von aller konventionellen Auffaſſung rein maleriſchen Anſchauungsweiſe einen mächtigen Einfluß auf die künſtleriſche Weiterentwickelung des jungen Malers üben mußten. Mit dem vielfachen Beſchauen der Aquafortiſten kam bei ihm ſelbſt auch die Ausbeutung ſeiner zeichneriſchen Talente, und er arbeitete, wie es eben die Beſtellungen mit ſich brachten, bald für den Holzſchnitt und dann wieder für die Lithographie. Dabei war das originelle und in vielen Beziehungen urſprüngliche Volksleben Münchens für ihn eine unerſchöpfliche Fundgrube. So trieb ihn ſein Naturell, dem alten Hange gemäß, nicht in die Sphären, wo die blankgebügelte Manſchette, die feine Ausdrucksweiſe und der Lackſchuh regieren, ſondern dahin, wo er ſeine Motive fand, in die Schanklokale, wo Flößer, Holzknechte und andere derbe Figuren, nicht weniger aber auch Exiſtenzen zweideutiger Natur verkehrten. Manch einer ſeiner ſpäter entſtandenen Strauchritter, Buſchklepper, Marodeure oder andere ähnliche Figuren mögen Eindrücken aus dieſer Sippe entſprungen ſein. All dieſe Erſcheinungen bedurften ja nur einer rein äußerlichen Metamorphoſe, um genau mit jenen übereinzuſtimmen, die in früheren Jahrhunderten nach mehr oder weniger bewegter Vergangenheit vom „Herrn Gevatter“ zum luſtigen Tanz am Rabenſtein geführt wurden. Und als er nun, empfohlen durch ſeinen Namensvetter, den Schlachtenmaler Feodor Diez und Alexander von Kotzebue, den genialen Schilderer der ruſſiſchen Heereszüge, einen Auftrag bekam, der in Illuſtrationen zu Leitners Geſchichte der öſterreichiſchen Armee beſtand, da war er ganz im richtigen Fahrwaſſer und bewies, wie ſcharf und durchgebildet ſeine Geſtaltungskraft ſich in jegliche Zeit hineinzuverſetzen wußte. Wie ſo manchem anderen Künſtler die „Fliegenden Blätter“ und die in demſelben Verlage erſcheinenden „Münchener Bilderbogen“ den Weg ebneten, ſo war es auch bei Diez der Fall. Der verſtorbene Kaſpar Braun (Firma Braun & Schneider in München) gab ihm bald dieſen, bald jenen Auftrag, und die Diez'ſchen Illuſtrationen ließen bald in ihrer Eigenart alles ähnliche hinter ſich. Daß darüber der Fortgang ſeiner akademiſchen Studien kein gerade ſehr geregelter wurde, iſt klar, und als er nun endlich bei Piloty eintrat, um an einem hiſtoriſchen Stoffe, an Granada's letztem König, Boabdil el Chico, ſeine Kräfte zu erproben, da hatte, wie es eben manchmal in den ſogenannten Komponirſchulen zu gehen pflegt, der Schüler ſeine Anſchauung von der Sache und der Lehrer die ſeinige, zwei Anſchauungen, die in nicht weniger als allen Punkten von einander abwichen.

Diez war ſchon zu ſehr Herr einer eigenen, vollſtändig klaren Anſchauung geworden, um ſich in die Auffaſſungsweiſe eines andern hineinzufinden, kurzum, dieſer Boabdil wurde ihm einfach unbehaglich, und er ließ alle Granadiner Hiſtorie fahren, um ſich völlig auf eigene Füße zu ſtellen. Der Holzſtock wurde für ihn zum Papier, denn er zeichnete ſeine Sachen ohne vorherigen Entwurf gleich für den Holzſchneider fix und fertig. Die Verlagsanſtalt von Velhagen & Klaſing bereitete damals die Herausgabe eines Werkes über die deutſche, bez. preußiſche Marine vor. Wer anders als Diez war hier der Mann, um das Leben an Bord von der rechten Seite anzupacken! Und wie oft Schweizer oder Tiroler Bergführer in den Gebirgsſtöcken des Himalaya oder der Anden den richtigen Weg zu einer ihnen völlig unbekannten Spitze zu finden vermögen, bloß aus inſtinktiver Beobachtung ihre Schlüſſe ziehend, ſo machte ſich unſer Künſtler, eine Landratte in des Wortes verwegenſter Bedeutung, in Kiel an die Illuſtrirung des Seeweſens und ſchilderte es, als hätte er, Gott weiß wie lange, ſelbſt in einer Theerjacke geſteckt. Es folgten dann ein Bismarckbuch, verſchiedene andere illuſtrative Aufträge, und

neben all dieſer zeichneriſchen Produktivität ruhten Pinſel und Palette keineswegs. In was für Sphären er ſich da erging, iſt bereits geſagt durch die Betonung ſeiner Liebhaberei für Bauern- und Schwedenkrieg wie für die ſtrammen Preußen unter des großen Friedrich ſiegreicher Führung. Allgemach wurde er in München ganz ohne Widerrede

Heimkehr vom Markte.

als eine der bedeutendſten künſtleriſchen Kräfte angeſehen und erhielt auf des alten Kaulbach Betreiben eine Lehrſtelle an der Akademie, welcher im Jahr 1870 die Profeſſur folgte.

Dieſelbe Lehranſtalt, der er nichts abzugewinnen vermochte, ſie eröffnete ihm jetzt die Gelegenheit, in ſeiner Art und Weiſe als Lehrer zu wirken. Und was ſo ſelten der Fall iſt, daß eigenes Künſtlertum und die Eigenſchaft, tüchtige Schüler heranzuziehen,

Digitized by Google

zusammentreffen, so war ihm auch hier die höchste Genugthuung vorbehalten. Namen wie Löffz, Räuber, Weiser, Holmberg, E. Zimmermann, Weißhaupt, Kühl, Erdtelt, Weigand u. a. unter diejenigen zählen zu dürfen, denen man die richtigen Wege gewiesen: das ist wohl ein Erfolg, der einen Künstler und Lehrer mit Stolz erfüllen kann.

Doch war er weit entfernt davon, jetzt in seiner Kunstweise einen anderen Ton anzuschlagen. Seine Liebhabereien blieben wie in der Kunst, so auch im Leben ganz genau die gleichen. So kam es, daß er bei der Raufluft der Bevölkerung Oberbayerns zuweilen nicht bloß malerische Eindrücke von Jahr- und Viehmärkten, Hochzeiten und Begräbnissen im Skizzenbuch, sondern auch Spuren von Stuhlbeinen und Maßkrügen auf der Haut mit heim brachte. Die Diez-Schule an der Akademie nahm selbstverständlich viel von des Lehrers Eigenart an und fand sich bald zu einer freiwilligen und dennoch festgekitteten Gesellschaft zusammen, die, dem Wesen der uralten Landsmannschaften gleich, das Schreckgespenst der feinen, in Glacéhandschuhen zum Atelier wandernden Akademiker abgab und manchen tollen Streich vollführte, daneben aber auch Resultate künstlerischer Natur zu Tage förderte, welche allen persönlichen Widersachern Achtung einflößten.

Diez selbst blieb seinen anfänglichen Vorbildern, den späten Niederländern, selbst in der sog. religiösen Malerei, treu, in der sich nach und nach eine völlige Stilwandlung, allerdings keine immer sehr erfreuliche, vollzog. Schlugen die Nazarener den einfachen Weg der Imitation ein, um wieder die Rückkehr zu einer gewissen Naivetät zu ermöglichen, so war dies Bestreben, an einem echten, alten Muster sich aufzurichten, immerhin anzuerkennen. Aber die Heiligenmalerei der fünfziger, sechziger und siebziger Jahre brachte in München selbst (mit wenigen Ausnahmen) solche Nachempfindungen kaum mehr zu stande. Sie wurde flach, schablonenhaft und je nach Anfrage und Bezahlung per Quadratfuß besser oder weniger gut behandelt. Mußte nicht auch da einmal eine gesunde Reaktion eintreten!

Lange schon allerdings, aber nur wenigen bekannt, existirte das prächtige, lithographisch vervielfältigte Blatt von Menzel: Christus im Tempel. Menzel hatte mit der Behandlung dieses Thema's der ganzen traditionell gewordenen Auffassung die Freundschaft gekündigt, und stellte die Sonne einfach so dar, wie sie jeder modern empfindende Mensch von historischer Sinnesart auffassen wird, mit einem Worte: Christus wurde zum jungen Schüler der alten, ihn umgebenden und ihm zuhörenden Rabbinen gemacht, eine Auffassung, die weder gegen das Christentum als solches verstößt, weil sie entschieden richtig ist, noch der Malerei irgendwie etwas von ihrem Dekorum nimmt, da sie sich bei dieser Aufgabe völlig frei entfalten kann. Das genannte Blatt Menzels entstand aber zu einer Zeit, wo ein gut Teil der deutschen Malerei der Form wie der Farbe nicht gern allzu nahe trat! Mischte man doch — es ist an der Münchener Akademie nicht gar sehr lange her — a priori Fleischtöne auf der Palette, um sie dann einfach hinzusetzen und so von vornherein das Aussehen der Hautfarbe, das ja so unendlich mannigfaltig ist, zu einer Reihe angestrichener Töne zu vereinfachen, welche durch die Modellirung resp. Zeichnung zusammengehalten wurden. Daß da ein Fortschritt, wie ihn Menzel in die Kunstthätigkeit hineintrug, in den „berufenen" Kreisen als eine Frechheit, beinahe als ein künstlerisches Sansculottentum angesehen wurde, ist nur zu natürlich. Dem von Frankreich herüberwehenden Impressionismus war es vorbehalten, neben manch anderem

Digitized by Google

Die Geburt Chriſti, von W. Diez.

Digitized by Google

auch auf dem Gebiete der religiösen Malerei Neuerungen radikaler Natur hervorzurufen. Ich will dem vortrefflich gemalten Liebermannschen Bilde „Christus im Tempel“ deswegen keine Apologie in Beziehung auf die Auffassung halten, aber anerkannt muß es werden, daß die von den Impressionisten und plein-air-Malern hervorgerufene Reaktion ihre Wellen weiter warf und auf dem Gebiete der religiösen Malerei eine gewisse Berechtigung hatte und eine Reihe von Schöpfungen hervorbrachte, die der widerlich süßlichen Heiligenmalerei den Weg vertraten.

Und unter diesen Schöpfungen trat „Die Geburt Christi“ von Diez neben dem wunderbaren Bilde von E. Zimmermann (welches den gleichen Stoff behandelt) auf der internationalen Ausstellung des Jahres 1883 in den Vordergrund. Ist auch unleugbar ein Etwas darin, das an die alten Niederländer mit ihren Beleuchtungseffekten erinnert, so ist es dennoch eine Schöpfung, die der Meister ganz aus sich selbst heraus entwickelt hat. Neuerdings steht ein anderes solches Thema auf seiner Staffelei: „Die Flucht nach Ägypten.“ Am Rande eines Wassers steht das Tier, auf welchem die Mutter Gottes sitzt. Sie hat den Mantel gelüftet und Papa Josef schaut mit vergnügtem Schmunzeln, die konische Blechlaterne hochhaltend, dem Bambino ins Gesicht. Das Ganze ist ein Nachtstück. Einfachheit der Auffassung verbunden mit einer unendlichen Liebenswürdigkeit der Behandlung — Diez konzentrirt diese ganz und gar nur auf seine Gemälde — machen das Bild zu einer begehrenswerten Leistung für jede Sammlung.

Gleich daneben aber, auf der nächsten Staffelei steht eine größere Leinwand, auf welcher der alte Diez losgebrochen ist: „Bauern und ihre Weiber raufen mit Reitersleuten um das letzte Brot“. Die Wut des gemarterten und geschundenen Bauerngeschlechts gegen die gierige, ausgehungerte Soldateska ist hier mit einer packenden Lebendigkeit geschildert, wie sie kein Salonmaler, und wenn er sonst die besten Ringergruppen zeichnet, fertig bringt. Bei denen, welche Diez kämpfen läßt, geht's im Ernst auf Leben und Tod, ohne Gnad' und Barmherzigkeit. Abgesehen von der trefflichen Schilderung jedes einzelnen Charakters — die Geschichte zeigt die Kostüme aus den unglückseligen Jahren, da der allerchristlichste Franzosenkönig befahl: Brûlez le Palatinat — ist die Komposition der ganzen Scene eine gewaltige und großartige, an der Theoretiker entschieden die Echtheit oder das Gegenteil ihrer „Systeme der malerischen Komposition“ studiren könnten. Und noch auf einer andern Staffelei stehen ein paar jener Standenhechte mit Schallern und Krebs auf magerem Klepper, die bis zum Bauch in Buschwerk versteckt sind, Schnapphähne aus gotischer Zeit, denen kein Weg zu schlecht und kein Tag zu heiß oder zu kalt war, wenn sie sicher waren, daß ein Kaufherrnzug nahte mit schweren Fässern und vollen Truhen. Und über diesen Hallunkengesichtern wölbt sich das Laubdach des Waldes in duftigem Grün. Köstlich war ein anderes Bild, das ein paar ähnlicher Kerle zeigte, die in Ermangelung eines Besseren den Eierkorb einer zum Tod erschrockenen Bäuerin leeren. Nahezu vollendet dürfte jetzt wohl ein Bild sein, das auch die Ritter vom Busch schildert: auf holperigen Wegen in leicht hügeliger, menschenverlassener Gegend ist das eine Leitpferd an einer herrschaftlichen Karosse durch den Schuß der auflauernden Buschklepper gestürzt, die von oben, zu Fuß, durch das hohe Heidegras sich nähern, Galgengesichter vom echtesten Schlage. Die Sauvegarde der Karosse, ein paar behelmte Reiter, versuchen gar keine Verteidigung der wehrlosen Frauen, unter denen ein Knabe von elf oder zwölf Jahren steht, einzig und allein bereit, vom Leder zu ziehen, und am Horizont steigt ein schweres Wetter auf. Auch hier zeigt sich wieder jene Meisterschaft, welche derartige

Digitized by Google

Scenen nicht als komponirte Bilder, sondern als ein Stück schonungsloser Wahrheit erscheinen läßt. Und das sind Dinge, die komponirt unser Künstler einfach so hin, ohne viel Federlesens und ohne jene Versetzstückverschiebungen, welche für manchen Historienmaler ebenso absolut nötig sind, wie sie sich für die Bühne als unentbehrlich erweisen.

Man mag nun wohl sagen: „Warum denn immer nur Dinge der Vergangenheit ausgraben und darstellen, unsere Tage haben ein gleiches Recht zu beanspruchen." Recht, wir unterschreiben das. Wer aber den Menschen als solchen — und der ist sich stets gleich geblieben — zu schildern versteht, wie Diez es thut, dem steht auch das Recht zu, ihn in jedes beliebige Gewand zu stecken, denn während eben viele ein paar glänzende Kostümfetzen, mit unseren Modellen darin steckend, malen und nun glauben, sie hätten ein Stück Vergangenheit gemalt, führt uns Diez ein Stück Menschheit vor, wie es lebt und webt, und bei dem es nicht darauf ankommt, was die Leute für Kleider tragen. Der Kern ist's, der spricht, nicht die Schale.

H. E. v. Berlepsch.

Rostocks Profanbauten im Mittelalter.

Mit Illustrationen.

(Fortsetzung.)

Die Hauptrolle beim Profanbau spielen nach außen die Giebel, von denen in Rostock einige mit zu den schönsten und eigentümlichsten Bildungen des mittelalterlichen Backsteinbaues in Deutschland gehören. In der Durchführung ihrer Gliederung lassen sich zwei Hauptunterschiede bemerken. Entweder werden Nischen und Blenden aus der glatten Mauermasse herausgebildet, so daß der ganze Giebel in seiner Hauptmasse eine Fläche darstellt, wie es die Figuren 6, 10, 11, 12, 13 und 15 zeigen, oder es sind, wie in Fig. 16, einzelne freie Pfeiler selbständig durchgebildet, zwischen denen sich die reichgegliederten Giebelflächen einsetzen.

Am häufigsten kommt die erste Gattung vor. Die einfache schräge Giebellinie genügte nach der Straße zu jedoch nur in den seltensten Fällen. Es bilden sich Treppen und Absätze und selbst diese werden, besonders in späterer Zeit, häufig noch wieder mit Zinnen geziert. Wo aber, wie es fast immer bei den Hintergiebeln der Fall, die Schräge beibehalten ist, wird mindestens die Spitze durch einen Aufsatz bekrönt. Die einzelnen Blendnischen, die zum Schmuck sowohl als zur Erleichterung der oft sehr hohen Mauermasse dienen, sind in der Regel gleich breit und nur in der Höhe verschieden. Sie entsprechen der Form des Giebeldreiecks und richten sich bei abgetreppten Giebeln nach den einzelnen Absätzen. Für schmale Giebel findet sich die Dreizahl, für breitere die Fünf- oder auch wohl Siebenzahl der Blenden angeordnet. Seltener dagegen kommt eine gerade Anzahl vor (Fig. 12). Die oft reiche Umrahmung der Blendnischen findet nach oben durch einen Spitzbogen ihren

Digitized by Google

Abſchluß. Die Füllmauern zwiſchen dieſen Einrahmungen ſind aber von der etwas abgeſchrägten Sohlbank aus, auf welcher ſie ſtehen, meiſtens wieder durch einen Teilungspfoſten in zwei Hälften geſchieden. Dieſer Mittelpfoſten verbindet ſich dann oben in verſchiedenartigen Formen, entweder als Spitzbogen, Halbkreis oder Kleeblattbogen, mit den Einrahmungen zu beiden Seiten. Dieſelbe Form wie dieſe beiden unter dem umrahmenden Spitzbogen liegenden kleineren Bögen haben gewöhnlich jedesmal diejenigen, welche den oberen Abſchluß der wirk-

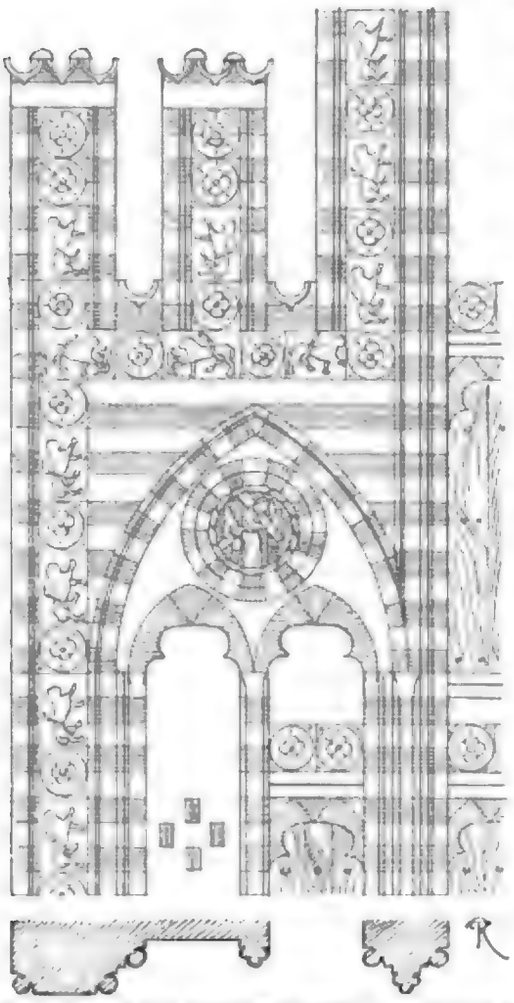


Fig. 7. Detail vom Giebelhaus in Roſtock, Hopfenmarkt 28.

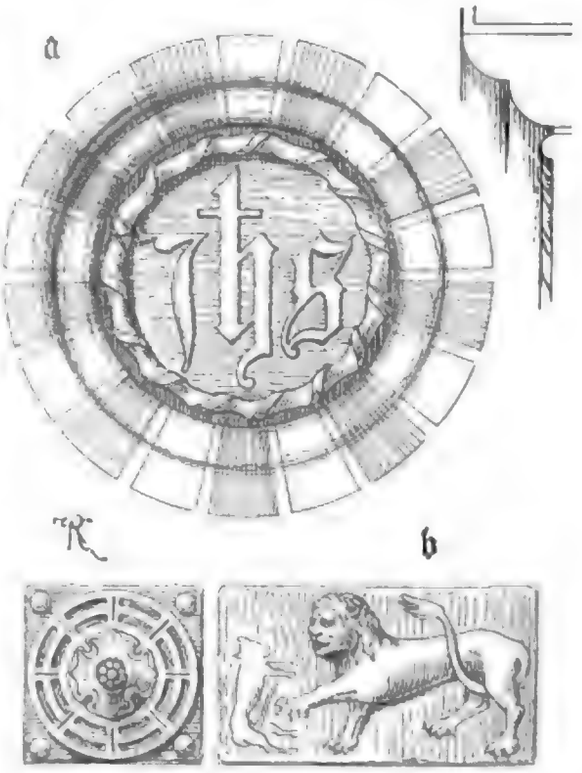


Fig. 8. Details vom Giebelhaus in Roſtock, Hopfenmarkt 28.

lichen Maueröffnungen, Luken genannt, bilden. Die weniger reich gegliederten Hintergiebel werden mit Putzflächen belebt, von denen man ſich mit Vorliebe einer zinnenartig aus-

Fig. 9. Inſchriften am Giebelhaus in Roſtock, Hopfenmarkt 28.

geſchnittenen bediente (Fig. 14). Eine ſchöne und kräftige Farbenwirkung wird außerdem durch die abwechſelnden Schichten von roten und grünen oder gelben Steinen hervorgebracht, wovon letztere beiden Farben durch Glaſur erzielt werden. Überdies kommen an den mannigfaltigen Umriſſen der Giebel aus ſpätgotiſcher Zeit antikiſirende Reliefſriefe von grüner oder gelber Glaſur als Einfaſſungen vor, welche ſowohl Arabesken als

Digitized by Google

Figuren enthalten. Dieſe unterſcheiden ſich von dem meiſt konſtruktiven und ſchematiſchen Charakter der Verzierungen an den Ziegelbauten des norddeutſchen Binnenlandes dadurch, daß ſie nach Weiſe der italieniſchen Prachtbauten in Ziegel auf einzelnen Thonplatten und Kacheln befindlich, welche der Struktur mit Mörtel vorgeſetzt ſind.

Eines der ſchönſten Häuſer dieſer erſten Gattung ſteht am Hopfenmarkt Nr. 28 (Fig. 6). Das zweiſtöckige Gebäude iſt von ungemein ſchlanken und zierlichen Verhältniſſen und mit einem abgetreppten, reich gegliederten Giebel bekrönt. Einfach behandelt iſt das Erdgeſchoß, wodurch es ein mehr maſſives, ſtandfeſtes Anſehen erhält. Die flach gewölbte Thüröffnung befindet ſich in einer mit Stäben und Hohlkehlen umrahmten Niſche, welche als Blende in den zweiten Stock fortgeſetzt iſt. Die drei Fenſter desſelben ſind in weißgeputzten und mit einem Stab umſäumten Blenden angebracht. Ein zweites mit Laubwerk umwundenes Stäbchen umgiebt ihren Spitzbogenabſchluß. Die Mauerpfeiler ſchmücken Reliefs und Inſchriften. Das zweite Stockwerk wird nach oben durch einen Fries abgeſchloſſen. Von der über demſelben befindlichen abgeſchrägten Sohlbank ſteigt in drei Abtreppungen der Giebel empor. Seine Hauptgliederung beſteht aus fünf Blenden in reicher Umrahmung. Jede Blende wird durch einen Stab als Mittelpfoſten wieder in zwei Hälften geteilt, die oben durch einen kleeblattartigen Bogen ihren Abſchluß finden. Als Abſchluß der Luken wird der gleiche Bogen angewendet. Roſettenfrieſe bringen eine horizontale Gliederung in den Blenden hervor und deuten zugleich die Balkenlagen der Böden an. Unter dem Spitzbogenabſchluß dieſer ebenfalls weißgeputzten Giebelblenden ſind Kreisreliefs eingeſetzt. Die Staffeln an den Seiten des Giebels ſind mit Zinnen bekrönt, die der Mitte dagegen trägt einen halbrunden Abſchluß mit Knopf und Wetterfahne. Den Umriß des Giebels umzieht ein aus Löwen und Roſetten in rhythmiſcher Aneinanderreihung gebildeter Fries. Das Detail der kräftigen wirkungsvollen Gliederung und dekorativen Ausbildung mit glaſirten Steinen, wobei ſtets eine rote Backſteinſchicht mit einer dunkelgrün glaſirten Schicht abwechſelt, geben Fig. 7 und 8. Frieſe, Inſchriften und Reliefs ſind mit gelber Glaſur überzogen, die weſentlich zu ihrer guten Erhaltung im Freien beigetragen hat.

Der Schmuck der Faſſade beſteht, außer Frieſen und Inſchriften, in Reliefs mit chriſtlichen Symbolen und bildlichen Darſtellungen aus der Leidensgeſchichte Chriſti, die ſich in nachſtehender Folge aneinanderreihen:

Die Auferſtehung.

Jeſusmonogramm.

Die Kreuztragung. Die Jünger am Grabe.

Die Dornenkrönung. Das „Ecce Homo".

Das Gebet am Ölberge. Der Judaskuß. Jeſus vor Kaiphas. Die Geißelung.

Evangeliſt St. Johannes. Evangeliſt St. Matthäus.

Inſchriften.

Evangeliſt St. Lukas. Evangeliſt St. Markus.

Die Kreuzigung.

Zu unterſt, in der Blendung über dem Thürſturz, iſt die Kreuzigungsgruppe dargeſtellt, ein Relief auf viereckiger Thonplatte. An den Mauerpfeilern folgen hierauf die Träger des Evangeliums, die vier Evangeliſten in ihren Sinnbildern als Stier, Löwe, Adler und Menſch in Kreisreliefs. Dazwiſchen befinden ſich auf vier Thonplatten Gebete in niederdeutſcher Mundart, die mit Ergänzung der Abkürzungen lauten: godt durch

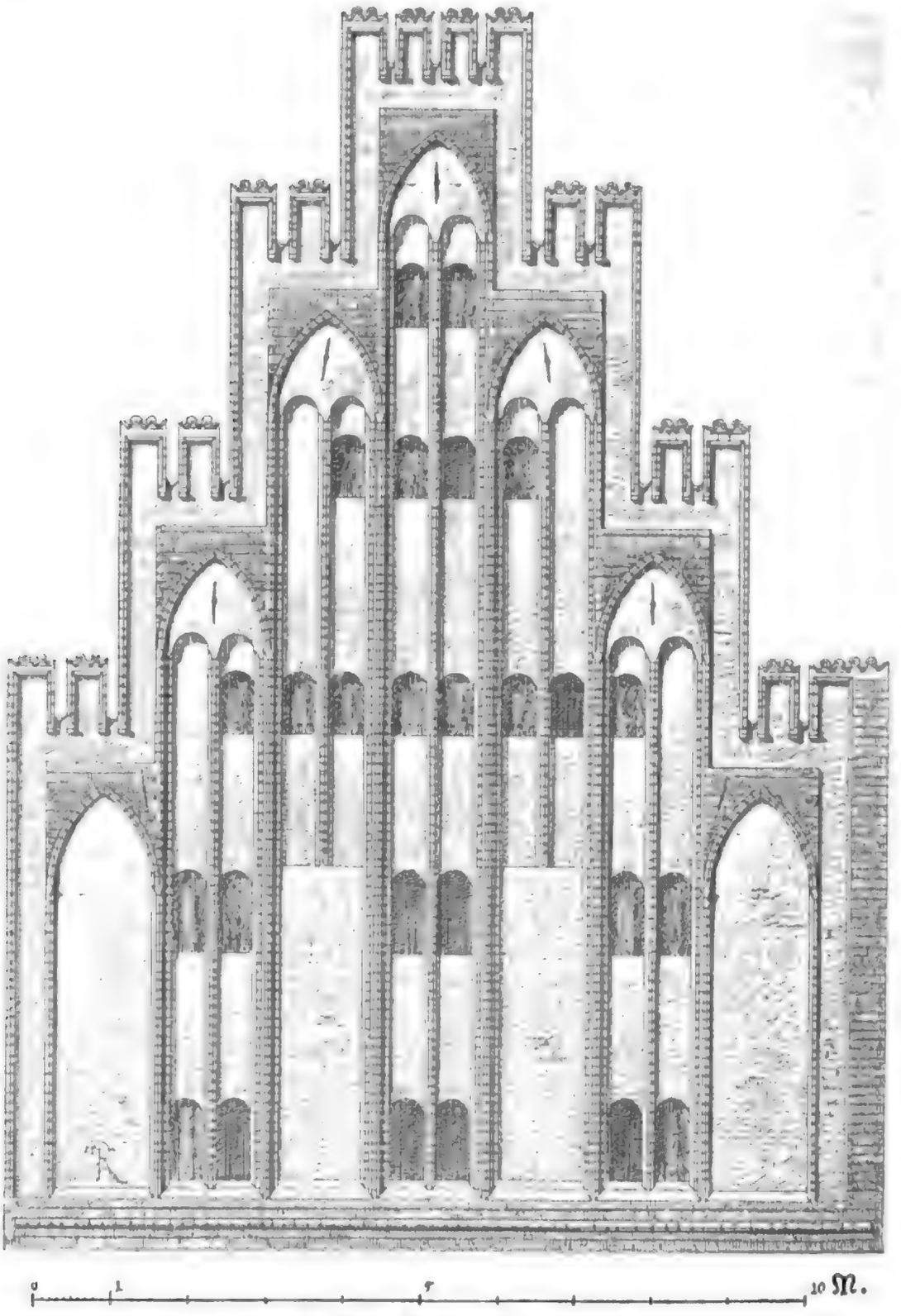


Fig. 10. Giebelhaus in Roſtock, Gr. Waſſerſtraße 30.

dinen bitteren doth help — vorbarm di nun her durch dinen — god durch dine hilgen vif wunden — godt in der ewicheit gif vns dii — (Fig. 9). Die folgenden Kreisreliefs behandeln die Leidensgeſchichte Chriſti, mit dem Gebet am Ölberge beginnend und ſchließend mit der Auferſtehung in dem halbrunden Aufſatz der höchſten Staffel. Das

Digitized by Google

in Fig. 8a abgebildete Jeſusmonogramm befindet ſich unter dem Spitzbogenabſchluß der mittelſten Blende. Alle dieſe figürlichen Darſtellungen ſind in wirkungsvollem Hochrelief modellirt. In Stil, Kompoſition und Auffaſſung erinneren ſie an die Arbeiten eines Adam Krafft und geben ein glänzendes Zeugnis von der mittelalterlichen Kunſtthätigkeit Roſtocks.

Als Entſtehungszeit des Hauſes läßt ſich das Ende des 15. Jahrhunderts annehmen. Der halbrunde Abſchluß auf der höchſten Staffel kann bereits als ein Übergang zu den Formen der Renaiſſance angeſehen werden. Hervorzuheben iſt die muſterhafte Technik, infolge deren der Giebel ſich gut erhalten hat und die in dieſer Weiſe erſt gegen das Ende der Gotik erreicht wird.

Fig. 10 zeigt einen abgetreppten Giebel mit Zinnenſchmuck in der Gr. Waſſerſtraße Nr. 30. Die Ecken der Umrahmung ſeiner Blenden und Zinnen ſind abgefaſt. Etwas niedriger als die Seitenſtaffeln iſt die mittlere, um mit dem Mauerwerk nicht allzu weit über das ſo ſchon ſehr hohe Dach hinauszuragen. Der Umriß dieſes Giebels wird von einer Putzfläche umzogen, die vielleicht urſprünglich mit farbigen Muſtern bemalt war und ſo einem Frieſe glich. Der Anbau an dieſem Hauſe (Fig. 11) gehört mit ſeinen bereits etwas nüchtern werdenden Formen dem 17. Jahrhundert an, die Abfaſung der Kanten fängt um dieſe Zeit wieder an fortzufallen.

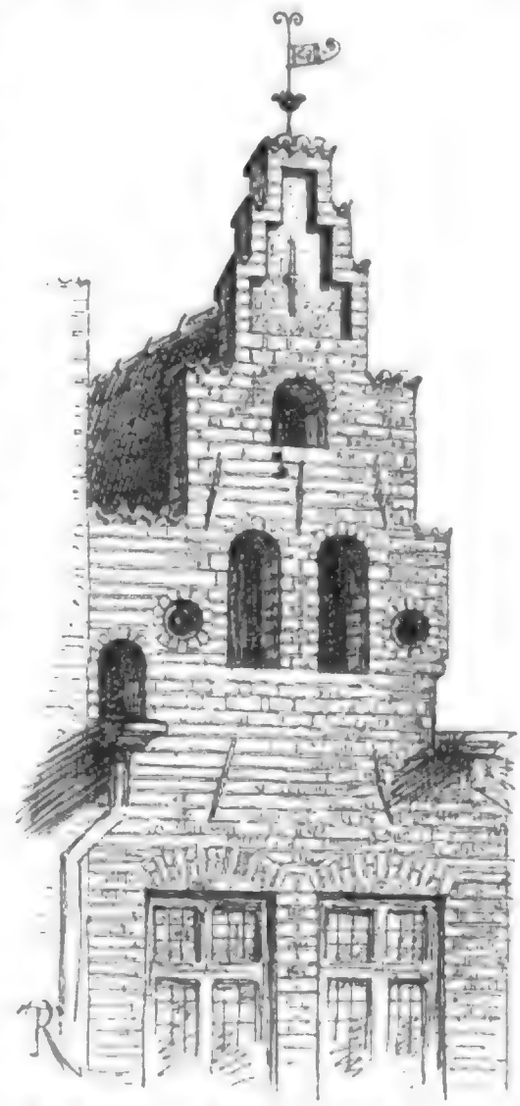


Fig. 11. Anbau am Giebelhaus in Roſtock, Gr. Waſſerſtraße 30.

Am Wendländerſchilde Nr. 8 ſteht ein kleiner gefälliger Giebel mit gerader Blendenanzahl (Fig. 12), deſſen Formen eine verwandte Behandlung mit denen der Fig. 10 zeigen.

Die gewöhnlichſten Typen Roſtocker Giebelhäuſer zeigt die am Kopfe dieſes Aufſatzes gegebene Häuſergruppe: dieſe an der Grube gelegene Ecke iſt jedoch vor einiger Zeit durch Feuer zerſtört worden. Die abgetreppte Giebelform links kommt am häufigſten vor. Bei den Häuſern zur Rechten wurde die einfache Schräge des Giebels beibehalten und nur die Spitze mit einem Aufſatz bekrönt. Ihre auf der Abbildung verkürzte Langſeite war nach der Straße zu oben durch einen Zinnenkranz abgeſchloſſen. Im Hintergrunde ragt die Nikolaikirche hervor, mit deren Bau 1250 begonnen wurde und der gegen 1500 zum Abſchluß gelangte. 1703 ſtürzte ein Orkan die ungemein hohe und ſchlanke Spitze ihres mächtigen Turmes herunter, zugleich die Giebelſchlüſſe an den vier Seiten zerſtörend. Man bemerkt noch die Anfänge der Giebelblenden oben am Mauerwerk.

Hervorzuheben iſt das Haus hinter dem Rathauſe Nr. 8 wegen ſeines reichen Schmuckes aus farbig glaſirten Thonplatten in der Art der italieniſchen Prachtbauten aus Ziegel. Während dasſelbe in ſeinem Aufbau einen ſtreng mittelalterlichen Charakter trägt, zeigt ſich hier die bemerkenswerte Thatſache, daß alles ornamentale Detail in den ausgeprägten Formen der Renaiſſance gehalten iſt. Der Giebel, aus abwechſelnden Schichten gelb und grün glaſirter Ziegel aufgeführt, iſt abgetreppt, aber nach dem einfachen Typus ohne Zinnenſchmuck. Seine Blenden werden durch ein gewundenes Stäbchen in zwei Hälften geteilt. Über ihrer Verbindung ſind runde Kachelſcheiben mit Profilen von Männerköpfen eingelaſſen. Der Grund der Scheiben iſt gelb (Ocker), von dem ſich die Geſichter fleiſchfarbig abheben; ein phantaſtiſcher blauer Helm dient als Kopfbedeckung. Unter dem Spitzbogenabſchluß der mittelſten großen Blende bietet ſich in einer Kreuzigungsgruppe an Stelle der Profilköpfe wieder ein Anklang an das Mittelalter. Den Umriß des Giebels umläuft ein Fries aus viereckigen Kacheln von beträchtlicher Größe. In ſeinen ſenkrechten Teilen reihen ſich drei verſchiedene Formſtücke an einander: in die Höhe rankendes Blattwerk als unterſtes, ein Delphin als zweites und darüber in reicher Tracht Frau Venus, die in einen Spiegel ſchaut, als drittes Motiv. Wagerecht wechſeln von niedlichen Putten getragene und von Kränzen umrahmte Profilköpfe mit kämpfenden Tritonen ab. Das alles iſt in Basrelief kräftig modellirt und in buntem, wirkungsvollem Farbenwechſel blau, gelb, grün, violett oder auch weiß glaſirt. Die Formen, in denen die Basreliefs gehalten, ſind jene der Renaiſſance, wie ſie im ſüdlichen und mittleren Deutſchland um die Mitte des 16. Jahrhunderts gebräuchlich waren.

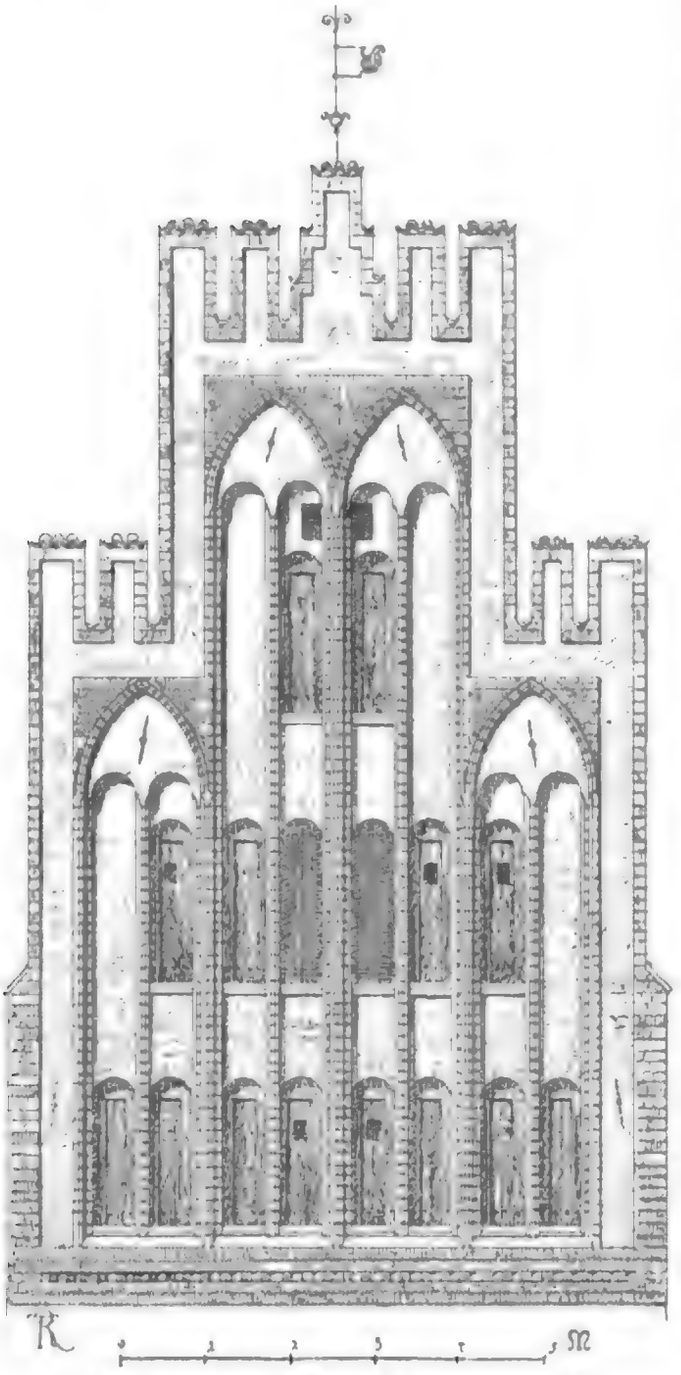


Fig. 12. Giebelhaus in Roſtock, Am Wendländerſchilde 8.

Digitized by Google

Als Entſtehungszeit des Hauſes läßt ſich mit mehr Sicherheit erſt das Ende dieſes Jahrhunderts annehmen, denn in Kunſt und Geſchmack ſtehen dieſe Gegenden ſtets um einige Jahrzehnte gegen jene Gaue unſeres Vaterlandes zurück.

Schließlich ſei noch das Haus Pädagogienſtraße Nr. 4 (Fig. 14) als Beiſpiel angeführt, wie die Bauleute des Mittelalters es verſtanden, auch den einfachſten Bedürfniſſen einen ſtilvollen Ausdruck zu verleihen. Die Schräge des Giebels iſt hier beibehalten und nur die Spitze mit einem zinnenartigen Aufſatz mit Putzfläche bekrönt. Die unabgefaſte Umrahmung der Blenden erhebt ſich von einer geraden Sohlbank aus. Im Inneren des Hauſes hat ſich noch manches von der alten Einrichtung erhalten. Ein einziges rieſiges Fenſter, das nach dem Hof hinausgeht und deſſen Pfoſten aus Eichenholz kunſtreich geſchnitzt ſind, beleuchtet maleriſch die hohe Diele, die auf zwei Seiten von einer Galerie umgeben wird. Von ihr aus gelangt man in die kleinen Gemächer über dem erſten Stock und auf die Bodenräume.

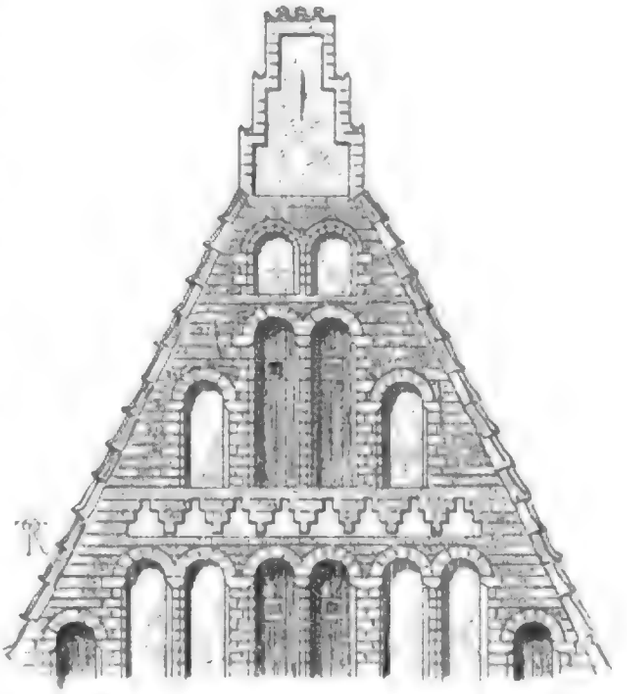


Fig. 13. Giebel an der Hinterſeite eines Hauſes in Roſtock.

Weit reicher noch geſtaltet ſich der Giebelbau im zweiten Fall, wo einzelne Pfeiler frei durchgebildet ſind. Die Giebelform ſteigt entweder einfach hinter ihnen empor oder in horizontalen Abſätzen, die ebenfalls wieder weiter gegliedert werden. Die Breite der Blendniſchen wird hier bereits durch die Pfeiler beſtimmt. In dieſem zweiten Fall iſt es meiſtens auf eine reiche, üppige, über das Dach hinausrankende Blendarchitektur abgeſehen.

Ein derartiges prachtvolles Beiſpiel ſind die beiden Häuſer am Schilde Nr. 1 u. 2 (Fig. 15). Die Pfeiler ſteigen weit empor, die Zwiſchenfelder ſind ebenfalls in die Höhe geführt und mit eigenen kleinen, von reichen Roſetten durchbrochenen Giebeln bekrönt. Die Wirkung iſt eine höchſt maleriſche, namentlich wenn die durchbrochenen Maſſen ſich vom hellen Himmel abheben. Einzelnes über Konſtruktion des reichen Details und ſeine Verbindung mit dem Mauerwerk läßt ſich leider nicht mitteilen, da beide Häuſer von einem fettglänzenden Ölfarbenanſtrich [1]) ſtrotzen, dem Ideal des heutigen Roſtocks. Der Ortſund, eine enge Gaſſe, die durch die Langſeite eines dieſer Häuſer gebildet wird, findet ſich erſt ſeit 1407 urkundlich erwähnt, vor jener Zeit gehörte der jetzt „am Schilde“ benannte Platz mit zu dem Mittelſtädter Markte, auf dem das Rathaus nach allen Seiten hin frei ſtand. Somit ſind beide Häuſer im Anfang des 15. Jahrhunderts entſtanden, mit welcher Zeit ſie auch in ihren Bauformen völlig übereinſtimmen [2]).

1) Der Ölfarbenanſtrich der Gebäude iſt ebenſo geſundheitsſchädlich wie ſtilwidrig.

2) Ein kleines Modell der beiden Häuſer am Schilde befindet ſich in den königl. preußiſchen Kunſtſammlungen, früher im alten Muſeum zu Berlin.

Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts gelangen auch in Roſtock die Formen der Renaiſſance zu immer häufigerer Anwendung. In naiver Weiſe mit der Gotik verſchmolzen, erzeugen ſie einen eigentümlichen Miſchſtil, in dem die gotiſchen Prinzipien des Grundriſſes und Aufbaues, das ſchmale und ſchlanke Verhältnis, die hohen Giebel und ſteilen Dächer beibehalten werden. Die Kontur des Giebels wird in S- und C-förmige Voluten aufgelöſt, die oft noch mit Kugeln und wunderlichen kegelförmigen Aufſätzen bekrönt ſind. Dieſe ſowohl als die Thür- und Fenſterumrahmungen ſind aus Sandſtein hergeſtellt und bilden einen ſchönen Kontraſt mit der ſauberen Maurerarbeit aus roten Ziegeln, eine Art der Behandlung, die an den Niederrhein, an die Wohnhäuſer Weſtfalens, Hollands und Belgiens aus jener Zeit erinnert. Überhaupt läßt ſich der Einfluß der Kunſt dieſer Gegenden auf die Hanſaſtädte vielfach nachweiſen. Noch lange aber kommen in Roſtock neben jenem Miſchſtil in ſtrengen gotiſchen Formen erbaute Wohnhäuſer vor; es ſcheint, als ob man ſich nur ungern von den Jahrhunderte hindurch überlieferten und geübten Bauformen losſagte. So ſieht man z. B. am Wendländerſchilde einen ganz rein gehaltenen gotiſchen Giebel neben ein paar Giebeln in reicher Renaiſſance; zufällig aber tragen alle drei in ſchmiedeeiſernen Ziffern die Jahreszahl 1594 als die Zeit ihres Entſtehens.

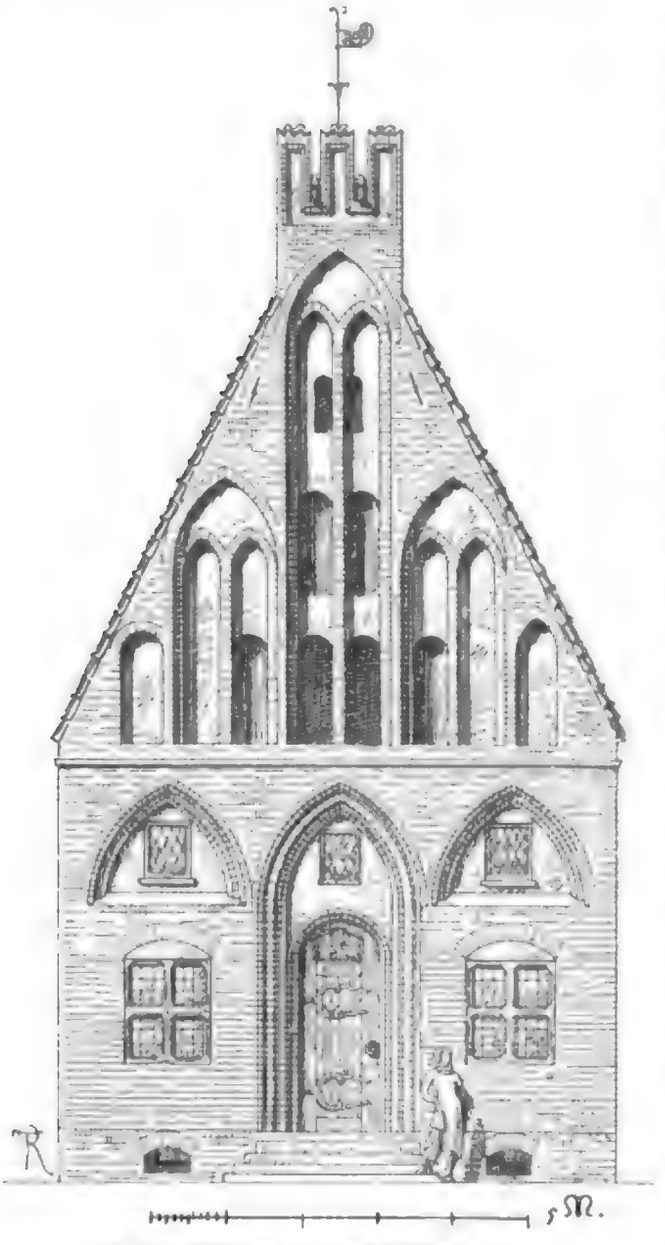


Fig. 14. Giebelhaus in Roſtock, Pädagogienſtraße 4.

Im 17. Jahrhundert fangen die gotiſchen Formen allmählich an nüchtern zu werden. Bei weniger prächtigen Bauten werden ſie noch immer beibehalten, und viele Häuſer in Roſtock gehören dieſer Zeit an. Sie ſind leicht durch ihre mehr horizontale Tendenz und die große Anzahl der Staffeln zu erkennen. Die ſchlanken Blenden, die ſo viel zum Aufſtrebenden des gotiſchen Baues beitragen, fallen gänzlich fort. Durch geſimsartig vortretende Backſteinſchichten werden die Giebel in mehrere Stockwerke abgeteilt. Putzflächen nehmen oft ihren größten Teil ein und das eigentliche Mauerwerk bleibt

Digitized by Google

gleichſam nur als Dekoration, als Umrahmung der Luken ſtehen. Dieſer Bauperiode gehören die Jakobikirchenhäuſer an, die an ihrem Oſtgiebel mit der Jahreszahl 1625 bezeichnet ſind. Ebenſo die im Jahre 1620 neu erbaute ehemalige Münze, geſchmückt mit einem reichen Renaiſſanceportal, deſſen figürliche Darſtellungen ſich auf den Zweck des Gebäudes beziehen.

Ein Kranz wehrhafter Mauern, Thore, Türme und Wiekhäuſer umgaben das mittelalterliche Roſtock nach außen. Jene hohen grünen Erdwälle und Baſtionen hingegen, die jetzt in Anlagen umgewandelt ſind, und wie z. B. die Fiſcherbaſtion, einen ſchönen Blick auf Stadt und Hafen gewähren, gehören der Zeit nach Erfindung des Schießpulvers an. Die urſprüngliche Befeſtigung vervollſtändigte ein breiter, mit Paliſſaden beſetzter Graben, der das Anlegen von Sturmleitern verhinderte und zum Schutz gegen Mauerbrecher, Bliden und Katapulte diente.

Die Zeit der Errichtung der Ringmauern und Thore fällt in die erſte Hälfte des 13. Jahrhunderts gleich nach Anlage der Stadt. Jedenfalls waren dieſelben bereits 1266 vollendet, wo das Bramowſche Thor zuerſt urkundlich erwähnt wird.

Die Subſtruktion der Mauern beſteht überall aus Granitſteinen (erratiſchen Blöcken), auf denen jene mit Ziegeln aufgeführt ſind. Die Höhe iſt ſehr verſchieden, die Stärke beträgt durchſchnittlich anderthalb Meter. Hinten an den Mauern befanden ſich Laufwege aus Holz zur Aufnahme der Verteidiger. Unter der ſchrägen Ziegelbedachung ſind ſchmale, nach innen ſich erweiternde Schlitze für die Armbruſtſchützen angebracht.

(Schluß folgt.)

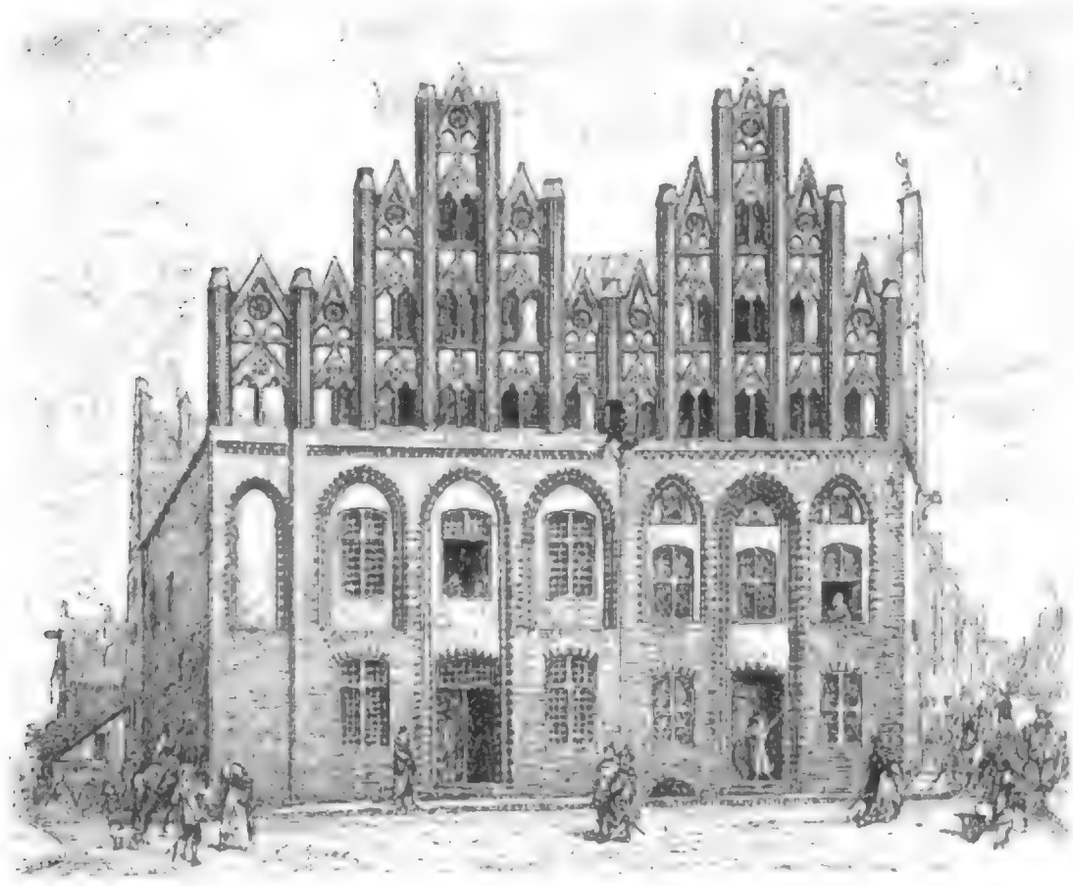


Fig. 15. Häuſergruppe in Roſtock, am Schilde 1 und 2.

Der Salon.

Paris, Mitte Juni 1887.

Wie doch die Zeiten sich ändern! Soeben, bevor ich mich hinsetzte diese Zeilen zu schreiben, durchblätterte ich den Bericht, der vor zehn Jahren über den Salon in dieser Zeitschrift veröffentlicht wurde. Ich habe heute nur wenige der damals berühmten Namen mehr zu nennen. Der Charakter der französischen Malerei ist ein durchaus anderer geworden. Die Meister, die man damals bewunderte, sind heute vergessen, diejenigen, die man verachtete, zum Gegenstand der Bewunderung geworden. Corot und Millet haben ihren Platz unter den anerkannten Größen der Kunstgeschichte eingenommen, Courbet und Bastien-Lepage haben die Pforten des Louvre und des Luxembourg gesprengt, Manet wird unter die Bahnbrecher gerechnet. Nicht weniger als 2500 Bilder sind dieses Jahr im Salon vereinigt, nicht weniger als 32 große Säle sind so damit angefüllt, daß kaum ein Meissonnier noch darin Platz fände — und unter diesen Tausenden sind kaum hundert, die noch irgend etwas mit den Werken der siebziger Jahre gemein haben. Weder koloristisch noch stofflich! Verschwunden sind die heitern Bilder jener Zeit mit ihren angenehmen, süßen, saftigen Farben, der Salon ist grau, ist ernst, ist traurig geworden. Vergebens suchen wir nach den einschmeichelnden Lichteffekten, wie sie damals in der künstlichen Beleuchtung der Ateliers erzeugt wurden. An Ort und Stelle sind die Bilder fertig gemalt, sei's im gewöhnlichen Tageslicht, sei's unter den vollen Strahlen der Sonne, sei's im dämmerigen Zwielicht des Abends. Der einst von den Impressionisten schüchtern aufgestellte Satz, daß bei Vorgängen im Freien die atmosphärischen Einflüsse zu berücksichtigen seien, welche die Umrisse der Gegenstände abstumpfen, die Farben verwischen und einander nähern, ist zum Evangelium der französischen Malerei geworden. Wohl niemals hat man das vibrirende Leben der Farbe mit so feinen Sehorganen verfolgt, wohl niemals die Schwingungen des Lichtes mit so wissenschaftlicher Genauigkeit studirt, wohl niemals sich so abgemüht den durch den jeweiligen atmosphärischen Einfluß bedingten Farbenton zu treffen, wie dies gegenwärtig in der französischen Malerei geschieht.

Wie in der Farbe macht sich die Revolution aber auch in der Wahl der Stoffe geltend. Die allegorischen und mythologischen Gegenstände fehlen fast gänzlich und auch die religiösen sind sehr spärlich gesät. Ein Simson von Leroy, eine Herodias von Henner, ein Tanz der Salome von Rochegrosse, eine Maria Magdalena von Barrias und ein ins modern Arabische übersetzter Abschied des verlorenen Sohnes von Dupain bieten nichts neues oder höchstens den Beweis dafür, daß eine Wiederbelebung der religiösen Malerei, wenn sie überhaupt in unserer Zeit möglich ist, nur auf dem von Uhde vorgeschriebenen Wege erfolgen kann, dessen „Abendmahl" naturgemäß im Salon die höchste Anerkennung fand.

Und was soll ich über die eigentliche Historienmalerei sagen? Sie ist einem traurigen Siechtum verfallen und wird wahrscheinlich eines Morgens in den Armen Cabanels selig entschlafen sein. Seine Kleopatra führt uns in längst vergangene Zeiten zurück, für die wir uns so wenig wie für die Dramen Victor Hugo's mehr erwärmen können. Das griechische und römische Altertum hat außerdem in Cormon und Rochegrosse seinen Vertreter gefunden. Cormons Themistokles nach der Schlacht bei Salamis ist ohne Zweifel ein vornehm komponirtes Bild, nur zeigt es uns keine athenischen Krieger und athenischen Mädchen,

Digitized by Google

die den siegreichen Feldherrn begrüßen, sondern elegante Pariser Akademiker, die im Verein mit einigen pikanten Balleteusen den Maler Cormon zu seiner Medaille zweiter Klasse beglückwünschen. Da ist Rochegrosse's vom Staate angekaufte Ermordung des Cäsar wenigstens viel lebendiger gedacht und auch koloristisch viel wahrer; die Senatoren, die sich wild wie die Tiger auf den Feldherrn stürzen und in ihrer blinden Wut sich selbst verwunden, sind in wahrhaft brutaler Weise geschildert. Aber mit Brutalität wird schließlich ebensowenig wie mit Schminke erreicht, und so ist im Grunde doch auch dieses Bild nur ein geschickter Theatercoup, den die Meininger schließlich noch besser machen. Ja, nicht einmal ein erträgliches modernes historisches Bild ist im Salon zu finden. Da hat Georges Clairin z. B. eine Leichenwache Victor Hugo's gemalt, wo unten berittene Polizisten vor einem gewaltigen blumengeschmückten Katafalke Wache halten, während oben eine weibliche Figur, — wahrscheinlich soll es die Seele des Dichters sein, — hinwegschwebt. Und was erreicht er damit? Man lacht darüber, weil man sich auch hier der Erinnerung an unsere großen Theaterfeerien nicht erwehren kann. Ist diese schlechte Vertretung der Historienmalerei aber nicht sehr lehrreich? Liefert sie nicht den strikten Beweis dafür, daß dieser Artikel aus der Mode gekommen? Heutzutage, wo wir nicht in der Tragödie, sondern im Roman contemporain den klassischen Ausdruck unserer Litteratur finden, hat eben auch das „großgedachte" Geschichtsbild, der historische Trauerfall seine Daseinsberechtigung verloren. Mag noch so viel Gelehrsamkeit auf die Komposition eines Geschichtsbildes verwendet werden, so kommt schließlich doch nur ein versteinertes Puppentheater mit schönen Posen und künstlich drapirten Mänteln zu stande — das Heldenzeitalter der Malerei liegt hinter uns!

Aber nicht nur Victor Hugo, auch Alexander Dumas Fils gehört schon der Vergangenheit an. Es verschwinden mehr und mehr die Nuditäten, die noch vor wenigen Jahren den Salon beherrschten. Ein äußerst dezent behandeltes schlafendes Mädchen von Chaplin, eine koloristisch hervorragende Andromeda von Carolus-Duran, eine Orientalin von Chalon, eine Cytherea von Lionel und eine Flora von Priou — das ist so ziemlich alles, was auf diesem Gebiete zu nennen wäre. Der Mann, welcher der französischen Litteratur den Stempel aufdrückt und auch in der Malerei sein künstlerisches Spiegelbild findet, ist Zola.

Das, was die Künstler in erster Linie fesselt, ist der moderne Mensch. Das alternde Jahrhundert hält sich noch einmal selbst den Spiegel vor; es legt, indem es sein Testament macht, gleichzeitig sein Glaubensbekenntnis ab. Man ist sich bewußt geworden, daß unser Jahrhundert kulturgeschichtlich ebenso viel Interesse bietet wie jedes frühere, daß es also mit demselben Recht verdient in großen Bildern verherrlicht zu werden, wie das früher mit den politischen Aktionen der Vergangenheit geschah. Das moderne Zeitgemälde ist an die Stelle des herkömmlichen Historienbildes und zugleich auch an die Stelle des herkömmlichen kleinen Genrebildes getreten. Der französische Maler kennt die braven philisterhaften Genrebilder anekdotischen Inhalts nicht mehr, an denen sich der Sonntagsbesucher der deutschen Kunstvereine, je nach der Heiterkeit oder der Betrübnis des Inhalts, zu ergötzen oder zu erschüttern pflegt. Er kennt noch weniger das antikisirende Genre mehr, wie es sich z. B. in der Münchener Schule noch immer so breit macht. Kein einziger, der zufällig eine Guitarre und ein altdeutsches Barett, ein paar Wallensteinstiefeln und einen Säbel, einen Schlapphut und eine Thonpfeife, eine Perücke und eine rotseidene Weste besitzt, fühlt sich deshalb moralisch verpflichtet, lautenschlagende Ritterfräulein, Scenen aus dem dreißigjährigen Krieg, rauchende Holländer und schachspielende Rococoherren zu malen. Man hat eingesehen, daß es zwecklos ist, Dinge, die schon früher einmal besser gesagt wurden, noch einmal zu wiederholen oder durch schwächliche Surrogate zu ersetzen, daß wir im Gegenteil nur, indem wir uns von der Nachahmung der Klassiker frei machen, zu einem eigenen klassischen Stil, zu einem Stil, welcher der reine unverfälschte Ausdruck unserer Epoche ist, gelangen können. Und ich glaube, daß die großen modernen Zeitgemälde, welche den diesjährigen Salon beherrschen, in der Hauptsache schon diese Forderung erfüllen, obwohl sie nicht kunstvoll „komponirt" sind, nicht durch dramatische Züge frappiren, keine hübschen, anheimelnden Stoffe erzählen, sondern sich nur an ein Publikum wenden, das gute Prosa einem schlechten

Digitized by Google

Drama vorzieht und bei der Betrachtung eines Bildes mehr auf die Malerei als auf den erzählenden Inhalt Gewicht legt.

In erster Linie ist es das Volk bei seiner Arbeit und in seiner Mühsal, das sie uns ohne Schein, ohne virtuosenhaftes Prunken, in schlichter Einfachheit schildern, in demselben ruhig beobachtenden Stil, der durch die Zola'schen Romane hindurchgeht. Bekanntlich war die neue Richtung dabei anfangs in dasselbe Extrem, in die gleiche Einseitigkeit und Beschränktheit wie Zola verfallen, indem sie mit Vorliebe die düsteren Seiten des Daseins hervorkehrte, nur die Armut und das Elend auf der Erde sah, nur das Traurige für wahr hielt, und noch jetzt ist diese Einseitigkeit nicht ganz überwunden. Fourié's Hochzeit in Hyport und Heilbuths Sommerabend — die Plauderei eines jungen Pariser Ehepaares in einer anmutigen Abendlandschaft — sind ziemlich die einzigen Bilder, welche heitere Stoffe aus dem Leben des kleinen Bürgertums behandeln. Was uns überall, wohin wir blicken, in erster Linie entgegentritt, das ist die Arbeit, der Kampf ums Dasein. Im Schweiße deines Angesichts sollst du dein Brot essen! Die Bilder aus dem Leben der Landleute atmen förmlich diesen Schweiß der Arbeit. Breton zeigt sich in seinem Feierabend wieder als hervorragender Techniker, und auch die ausruhenden Schnitter von L'hermitte stehen bedeutend höher wie seine Trinker im vorigen Jahre. Nachdem wir das Leben der Landleute betrachtet, werfen wir einen Blick in die gewaltigen Fabriken der Weltstädte. Selbst Rixens hat seine idealen Stoffe aufgegeben und führt uns diesmal in eine Eisengießerei, wo die Arbeiter halb nackt, von Funken umsprüht mit den Elementen ringen — wahrlich ein Bild, das uns ergreifender wie jede tiefsinnige Allegorie die Härte, ich möchte sagen die tragische Größe der Arbeit versinnlicht. Daran schließt sich der moderne Strike, ein Gebiet auf dem Courboin in seinem Germinal ein Meisterwerk geschaffen hat. Auf den Arbeiter folgt dann der Bettler. Wir gehen mit Ph. de Winter nach Bailleul in Flandern, wo an der Thür des städtischen Armenhauses hungernde Bettler auf die Austeilung ihrer ärmlichen Mahlzeit warten. Und im Zusammenhang damit sei noch ein Bild genannt, das in gewissem Sinne diesen Stoffkreis abschließt, nämlich Dawants Einschiffung der Auswanderer in Havre.

Aber trotz dieser unverkennbaren Vorliebe für die Armen und die Elenden unserer Zeit ist man jetzt schon bei weitem nicht mehr so einseitig wie früher. Da wird gleichzeitig die moderne Wissenschaft in zwei hervorragenden Gemälden von Brouillet und Gervex verherrlicht. Brouillet führt uns in die Salpetrière, wo Professor Charcot im Kreise seiner zahlreichen Schüler Vortrag hält, Gervex ins Hospital von St. Louis, wo Dr. Péan sich anschickt eine chirurgische Operation auszuführen. Auch der Magnetismus, der berufen scheint, in der Medizin der Zukunft eine Rolle zu spielen, darf nicht fehlen; er hat in der Somnambule des schwedischen Malers Rich. Bergh, die unter der Fascination des Magnetiseurs soeben in Hypnose verfällt, seine künstlerische Vertretung gefunden. Aus den Sälen der Wissenschaft wandern wir in die Heimstätten der Kunst, indem wir Ed. Dantan in das Atelier eines Bildhauers folgen, wo der Gipsabguß von einem weiblichen Modell genommen wird. Den Welthandel der Neuzeit hat L. Couturier seinerseits in einem großen Gemälde geschildert, worin er uns den Sonntagmorgen auf dem Deck eines Kauffahrteischiffes vorführt. Und neben der Wissenschaft, der Kunst und dem Handel will auch der Krieg sein Recht haben, der Krieg der Neuzeit, der nicht den einzelnen Mann auf den andern hetzt, sondern mit wissenschaftlicher Exaktheit große Massen manövriren läßt, die sich vernichten, ohne sich zu sehen, der Krieg der Neuzeit, der den Luftballon, die optische Telegraphie und alle Entdeckungen der Wissenschaft sich dienstbar machte. Ihm hat Roll ein großes lebensprühendes Gemälde „Marche en avant" gewidmet. So hat die neue Kunstrichtung bereits in wenigen Jahren ihren Stoffkreis zu einem weitumfassenden gestaltet, ist bemüht, allmählich auch für die Nichtarmen und Nichtelenden einen Stil zu finden, und wird bald voraussichtlich auch auf diesem Gebiete Besseres, Originelleres und Daseinsfähigeres schaffen, als uns bisher in unserem Jahrhundert geboten wurde.

Auch dem Porträt wird, noch mehr als dies früher der Fall war, mit Vorliebe ein modern sittenbildlicher Charakter gegeben. Die eigentlichen Porträts — unter denen ich

dasjenige Alexander Dumas' von Bonnat und einige Kinderbilder von Lefebvre und Bouguereau nenne — ſind in der Minderzahl. In erſter Linie geht das Beſtreben dahin, die Perſonen vor hellem Hintergrund in ihrer gewöhnlichen Umgebung, bei ihrer gewöhnlichen Thätigkeit, womöglich in ganzer Figur oder im Kreiſe ihrer Familie zu malen. Ein Ehepaar am Kaffeetiſch von Em. Friant, der Landſchaftsmaler Bayſon an der Staffelei von Henri Pille, der Schriftſteller Ad. Jullien an ſeinem Arbeitstiſch von Fantin-Latour, der Bildhauer Devillez in ſeinem Atelier von Eug. Carrière und der Exkriegsminiſter Boulanger im Kreiſe der franzöſiſchen Generale von Debat-Ponſan mögen als die hervorragendſten Beiſpiele hier genannt ſein.

Um meinen Raum nicht zu überſchreiten, muß ich ſogleich zur Landſchaftsmalerei übergehen, dem Gebiet, von dem bekanntlich die neue Kunſtſtrömung ausging und auf dem ſie gegenwärtig wahre Triumphe feiert. Auch die Landſchaftsmaler ſind ja ohne Zweifel zur Zeit noch einigermaßen extrem. Indem ſie ſich noch immer in bewußten Gegenſatz zu ihren Vorgängern ſtellen, vermeiden ſie ängſtlich nicht nur alles, was an „Kompoſition" erinnern könnte, ſondern überhaupt den Boden, der bereits von den Vorgängern beackert wurde: die Touriſtennatur, die eigentlichen ſchönen Gegenden, an denen man ſich früher begeiſterte. Sie vermeiden alle ſchönen Linien, alle maleriſchen Berge, alle panoramenreichen Durchſichten, alle anmutigen Flüſſe und geſegneten Thäler, um im Gegenteil nur ſolche Gegenden zu ſchildern, wo es nach der Anſicht der frühern Künſtler eigentlich nichts zu ſehen giebt, die nature vierge, die noch keines Malers Pinſel entweihte, monotone Ebenen mit niedrigen, ſchmutzigen Häuſern, mit Pfützen, in denen ſich der Himmel gelangweilt wiederſpiegelt, und mit ſchnurgeraden Wegen, die ſich in öder Ferne verlieren. Aber auch an dieſe unſcheinbaren Teilchen der Mutter Natur treten ſie als Pantheiſten, mit wahrhaft religiöſer Pietät heran, ſuchen die wahrſte, ſchlichteſte Zeichnung, wie ſie vordem vielleicht nur Dürer in ſeinen Reiſeſkizzen erreichte, dermaßen mit moderner Farbenfeinheit zu verbinden, daß die Natur im Bilde wieder zu leben, wieder zu atmen ſcheint. Damoye, Victor Binet und Emile Barau dürften die Künſtler ſein, die gegenwärtig unter den franzöſiſchen Landſchaftern den Preis verdienen. Damoye giebt ein düſteres Herbſtbild aus der Sologne und ein farbenſprühendes Sommerbild aus der Bretagne, Binet eine eintönige und doch in ihrer Einförmigkeit hochpoetiſche Ebene der Normandie und ein ärmliches Dörfchen, durch das ein kleiner trüber Bach dahinfließt, Barau ein ähnliches ernſt melancholiſches Winterbild. Dazu kommt noch Petit jean, der ſich nicht genug thun kann, die von drückender Sonne beſchienenen Straßen der lothringiſchen Dörfer zu ſchildern, Maurice Courant mit mehreren Strandbildern in kalt düſterer Morgenbeleuchtung und last not least der vielſeitige Duez, der auf ſein bekanntes, jetzt im Luxembourg befindliches Wunder des heil. Cuthbert, diesmal ein intim empfundenes großes Landſchaftsbild folgen ließ, das eine Ebene der Normandie darſtellt, auf der einſam einige Kühe weiden, während die untergehende Sonne mit ihrem hellen Glanze Wieſe und Meer überſtrahlt. Die Sonne, das iſt das große Ereignis des Tages geworden!

Ja, ſelbſt in der Dekorationsmalerei machen ſich ſchon mehr oder weniger die neuen Beleuchtungsprinzipien geltend. Von den großen Dekorationen, welche Puvis de Chavannes und François Flameng für die neue Sorbonne entwarfen, iſt dabei allerdings abzuſehen. Das erſte Bild, welches die Sorbonne als alma mater im Kreiſe der verſchiedenen Wiſſenſchaften darſtellt, läßt zwar, da es noch Karton iſt, vorläufig kein Urteil zu, dürfte aber in ſeiner idylliſch-asketiſchen Kompoſition, die uns anmutet wie ein arkadiſches Schäferlied, kaum in modernem Sinne maleriſch zu behandeln ſein. Das Ganze iſt mehr ein Gedicht wie ein Bild und auch nicht recht eine Verherrlichung der wiſſenſchaftlichen Arbeit, da alle dieſe ätheriſchen Göttinnen nicht arbeiten ſondern nur träumen können. François Flameng ſeinerſeits, der den Abälard darſtellt, wie er in der Aula der Sorbonne Vortrag hält, hat ſich dabei ganz an das Vorbild der alten franzöſiſchen Miniaturen gehalten: er zeichnet die Formen in altertümelnder Weiſe und füllt ſie ohne irgendwelche Modellirung mit Farbe aus. Dagegen ſind die beiden andern hervorragenden dekorativen Bilder des Salons, eine Allegorie auf das „Alter", welche Alb. Besnard im Auftrage der Stadt Paris entwarf, und ein hellbeleuchtetes

Landschaftsbild aus der Provence, welches Montenard für das Treppenhaus des Museums von Toulon anfertigte, schon ganz im Stile der modernen Landschaften gehalten.

So habe ich den mir zugemessenen Raum überschritten und noch nichts über die Plastik und über die vervielfältigende Kunst der diesjährigen Ausstellung berichten können. Doch genug; sie bewegen sich im allgemeinen in den bekannten Bahnen. Für uns Deutsche ist es gegenwärtig wichtiger, die folgenschwere Wandlung der französischen Malerei mit Aufmerksamkeit zu verfolgen. Denn diese Wandlung wird über kurz oder lang auch in unserer gesamten deutschen Malerei vor sich gehen. Schon huldigt unsere gesamte jüngere Künstlerschaft „naturalistischen" Prinzipien, schon pilgert sie in immer größeren Scharen zum Salon um dort von den Franzosen zu lernen. Da geziemt es wohl auch der Kritik, nicht traurig nachzuhinken, sondern frischweg mitzugehen, kein wehmütiges Loblied auf die Vergangenheit anzustimmen, sondern sich lieber über die gesunden und entwickelungsfähigen Keime zu freuen, die in der neuen Kunstrichtung schlummern. R. Muther.

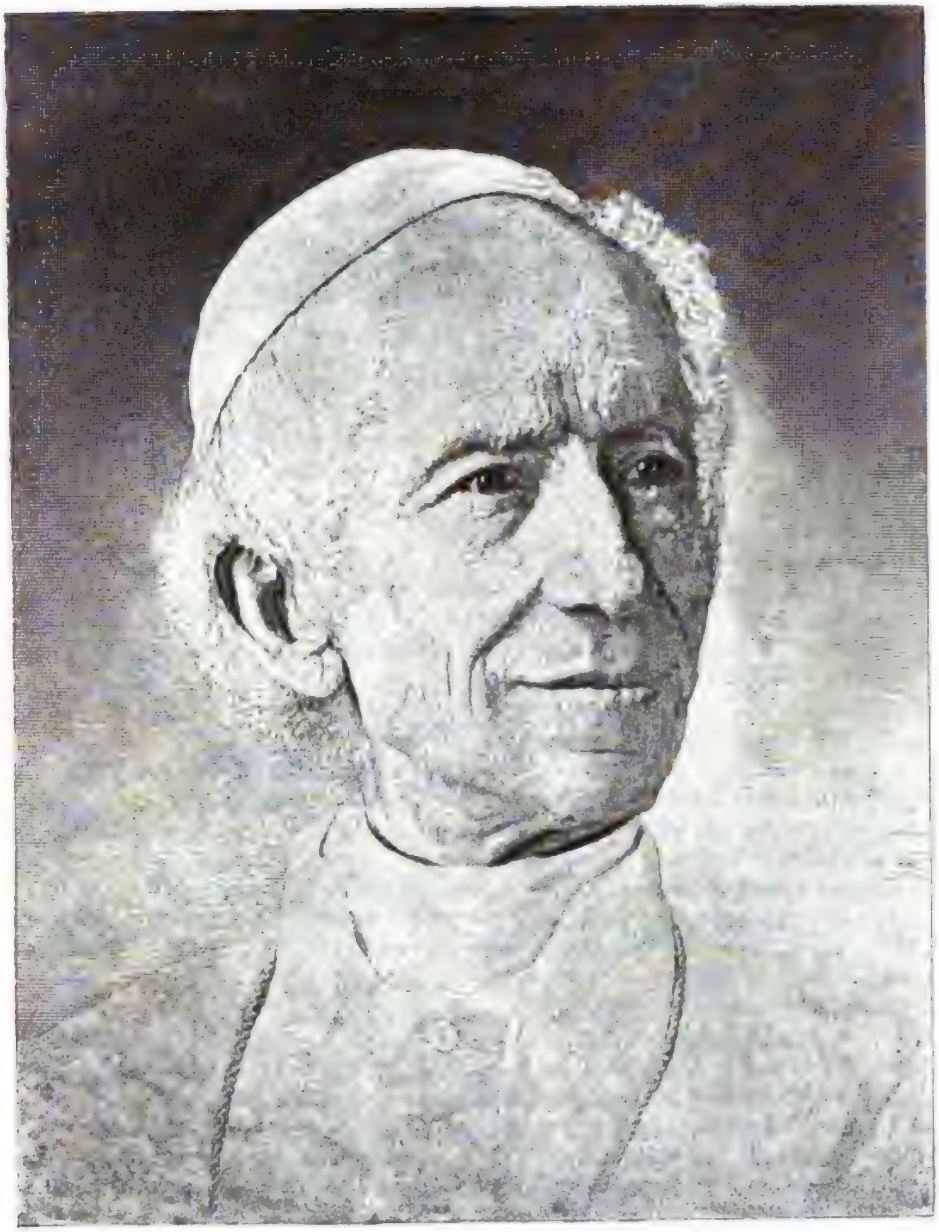
Claude-Ferdinand Gaillard.

er Kupferstecher Ferdinand Gaillard, welcher am 19. Januar dieses Jahres in Paris starb, gehörte zu den ersten Meistern seiner Kunst in unserem Jahrhundert: wir verdanken seiner außerordentlichen Begabung wenige, aber unvergleichliche Blätter. Gaillard fordert einen Platz für sich, die Art seiner Kunst gehört nur ihm an, sie unterscheidet sich scharf von der Manier seiner Strebensgenossen, von Jules Jacquemart, Léopold Flameng oder unserem Unger. Aber nur langsam reifte er zur Meisterschaft heran, aus mißlichen Verhältnissen heraus, und es ward ihm schwer, durch quälende Zweifel hindurch sich selbst zu entdecken.

Gaillard ging aus einer einfachen Pariser Handwerkerfamilie hervor; am 16. Januar 1834 ward er geboren. Halb unbewußt drängte es ihn zur Kunst, aber sein Streben fand nur geringe Förderung. Der erste Unterricht war kümmerlich, und was er dann bei Cogniet und in der Ecole des beaux-arts gelernt hatte, reichte hin, ihn zweiundzwanzigjährig mit Erfolg um den römischen Preis konkurriren zu lassen. Damit hatte er freilich nichts Außergewöhnliches erreicht; seine Arbeit ist nichts mehr als das lobenswerte aber gleichgiltige Ergebnis schulpflichtigen Fleißes; sie zeigt, wie akademisch korrekt er seine Strichlagen zu führen wußte, aber sie verheimlicht die künstlerische Eigentümlichkeit des späteren Meisters. Erst der Aufenthalt in Italien scheint den Künstler in ihm wahrhaft geweckt zu haben. Im Anschauen der Kunstwerke der Vergangenheit lernte er auf das Besondere seiner Auffassungsweise achten; ihn, den naiver Wahrheitsdrang beseelte und dessen Herz für alles Zarte, für das Religiös-Stimmungsvolle empfänglich war, ihn riefen die Bilder abseits zur Selbsteinkehr, und er ließ davon ab, mit Hilfe der auf der Akademie erlernten Kunstgriffe sich an die Wiedergabe der großen Vorbilder zu wagen. So durchstreifte er Italien die Kreuz und die Quer, drang bis Griechenland vor, studirte hier, skizzirte dort, immer achtsam, immer beobachtend, immer arbeitend an seiner künstlerischen Selbsterziehung. Die Betrachtung seines künstlerischen Schaffens lehrt einen unruhigen Geist erkennen, der bald unermüdlich, gewaltsam fast und in

Digitized by Google

Tischchen von Pierre Denizot. 1770—75. Privatbesitz in Wien.



Leo XIII., nach einem unvollendeten Stich von Gaillard.

Digitized by Google

fiebernder Eile nach dem Ausdruck seiner Empfindung haſtet, bald aber auch unter unſäglicher Selbſtqual ſich in langer, verdroſſener Arbeit aufreibt, um mit dem vollendeten Werk weit zurückzubleiben hinter dem, was er beabſichtigte. Die Werke des Künſtlers ſpiegeln das innere Leben dieſes eigenartigen Charakters wieder. Kein Zug iſt ihnen deutlicher eingeprägt als der Drang nach überzeugender Wahrheit in der Wiedergabe des Geſehenen. Im Vertrauen auf die erſtaunliche Schärfe ſeiner Beobachtung greift er die Platte faſt leidenſchaftlich an, wirft ſchnell und unerbittlich ſcharf die charakteriſtiſchen Züge hin. Dann aber, bei der näheren Durcharbeitung ſeines Vorwurfs beginnen die Zweifel, er korrigiert, erfindet ſchließlich eine neue Technik, wird weich, überſtreut die Platte wie mit leichten Flocken, ſo fein, ſo zart iſt das Durcheinander ſeiner Taillen und Ätzungen. Iſt er inſpirirt, dann ſchafft er mit unglaublicher Geſchwindigkeit; ſo hatte er eins ſeiner berühmteſten Blätter, den herrlichen „Mann mit den Nelken“ van Eycks (1869) in kaum zehn Tagen vollendet. Der überaus zarte Stich nach dem Mädchen von Lille (1878) hingegen gelingt ihm erſt nach wiederholtem Verſuche, erſt das zweite Mal vermochte er all den geheimen Zauber der rätſelhaften Erſcheinung wahrhaft zu erfaſſen.

Die erſten ſeiner bedeutenderen Arbeiten nach Giovanni Bellini (1866), Antonello da Meſſina (1865), Botticelli, Ingres (1867) kündigen gewiſſermaßen ſein Programm an, ſie zeigen ſeine Vorliebe für die Meiſter klarer, beſtimmter Zeichnung. Noch ſind dieſe Werke etwas hart in der einſchneidenden Schärfe der Wiedergabe und noch nicht achtſam genug auf die koloriſtiſchen Werte, aber ihnen eignet eine überzeugende Wahrhaftigkeit. Der Condottiere Antonello's, mit dem blitzenden Auge und der zugekniffenen Lippe läßt den Mann mit den Nelken erwarten. Letzteres Blatt, das die Zeitſchrift im Jahrg. IX. brachte, ſtellt der wunderbaren Feinheit von Gaillards Anempfindung, ſeiner Fähigkeit nachzufühlen und geheimen Sinn zu ergründen, das glänzendſte Zeugnis aus. Mehrere der folgenden Werke bezeichnen ein Nachlaſſen ſeiner künſtleriſchen Kraft. Die Madonna aus dem Hauſe Orléans (1869) iſt etwas hart und die Bronzebüſte Dante's aus der Sammlung Wallace (1872) macht beinahe den täuſchenden Eindruck einer Photographie, während in der gleichzeitigen Madonna von Botticelli, welche er für die Chalkographie des Louvre radirte (Abbildg. L'Art, 1. Mai 1887), Gaillard ſein neues techniſches Verfahren zur Anwendung bringt.

Bisher hatten die Radirungen des Künſtlers in Bezug auf ihre techniſche Behandlung ein durchaus konſervatives Gepräge bewahrt. Mit virtuoſer Meiſterſchaft waren die Strichlagen überaus fein und ſcharf nebeneinander gelegt, die Manier hatte manches gemein mit dem Stahlſtich, ſo regelmäßig ſind die Schraffirungen. Aber dieſe überlieferten Mittel ſchienen dem Künſtler nicht ausreichend, um die feinſten Schattirungen und Bewegungen wiederzugeben. Jetzt beginnt er jene freiere, durchaus perſönliche Manier auszubilden, die in ihrem leichten Spiel von feinen Taillenflocken mehr und mehr den Charakter der Radirtechnik verbergen ſollte, um endlich — und das mag als Vorwurf gelten — mit der Heliogravüre wetteifern zu können.

Dieſe maleriſche Art der Radirung hängt zuſammen mit Gaillards gleichzeitigen Verſuchen in der Malerei. Im Salon des Jahres 1872 erzielte er ſeinen erſten Malerfolg. Er hatte das Bildnis einer bejahrten Frau ausgeſtellt, ein Werk von ſprechender Wahrheit, aber in der etwas einförmig trockenen Behandlungsart die unverkennbare Arbeit eines Stechers. Dieſen Mangel an Farbenſinn hat Gaillard niemals recht überwunden, er iſt mit ſchuld, wenn ſeine vorzüglichen Porträts nicht immer die Aufmerkſamkeit gefunden haben, welche ſie ihrer charaktervollen Wahrheit wegen unzweifelhaft verdienen. Der Umſtand aber, daß dieſe Porträts allein wahr und lebendig ſind, daß ihnen die große Tugend eignet, frei zu ſein von ſubjektiven Zuthaten des Künſtlers, gemahnt an eine Schranke in der Begabung Gaillards, eine Schranke, deren Nichtachtung dem Künſtler mannigfachen Verdruß bereitete. So herrlich er ausgeſtattet war zum reproduzirenden Künſtler, mit aller Feinfühligkeit, ja aller Genialität im Erfaſſen ſeeliſcher Regungen: ſeiner Phantaſie fehlten die Flügel; ſich zu freier Erfindung aufzuſchwingen war ihm ſo wenig vergönnt wie ſeinem großen Geiſtesverwandten Franz Hals. Was Gaillard auch an Malereien erſann und ausführte, ſein heiliger Sebaſtian von 1876

Digitized by Google

oder ſeine Madonna von 1885 ſind unperſönliche Werke, ſich anlehnend an längſt verſchollene Muſter, anknüpfend an verbrauchte Empfindungsweiſen. Nur im Porträt vermochte der Künſtler wirklich Hervorragendes ſeinen Meiſterradirungen an die Seite zu ſtellen. Aber auch in dieſen drängte es ihn, als er auf der Höhe ſeines Könnens ſtand, ſelbſtändig zu ſchaffen, ſeine Seele verlangte nach dem Ausdruck deſſen, was ſie dem Vorbilde nachempfand.

Von Jugend auf neigte Gaillard zu myſtiſch-religiöſen Ideen. Die Religion war ihm tiefes Herzensbedürfnis, und mit den Jahren wuchs ſeine religiöſe Stimmung zu wahrhaft myſtiſcher Leidenſchaftlichkeit an; ſie beſtimmte fortan die Richtung ſeiner Gedanken. Da kam er auf den Einfall, König, Papſt, Krieger und Mönch in typiſchen Geſtaltungen zu verkörpern; hervorragende Zeitgenoſſen ſollten ihm Modelle ſein. Die erſten Blätter dieſer Serie von originalen Malerradirungen nach der Natur, der Herzog von Chambord und Pius IX., waren Vorbereitungen, Werke von packender Charakteriſtik und meiſterhafter Technik, aber ihre Wirkung wurde durch vordringliches Rahmenwerk, wie das XVIII. Jahrh. es liebte, vermindert, ſie blieben zurück hinter gleichartigen Schöpfungen eines Nanteuil. Erſt in dem energiſchen Kopf des Dom Prosper Guéranger (1878) ſchuf Gaillard wieder ein Meiſterwerk; zugleich aber trieb er jene eigentümliche Manier in der Radirung auf die Spitze, welche von jetzt ab bei allen ähnlichen Werken wiederkehrt und die ihres durchaus perſönlichen Charakters wegen unnachahmlich iſt. Die Porträts des Mr. Pie, Leo's XIII. und des Paters Hubin gehören hierher. Eins derſelben, das des Papſtes, reproduziren wir in einer Kupferhochätzung nach einem trefflichen Etat des Originales, der dem vollendeten und nicht recht glücklich überarbeiteten Werke vorausging und den die Gazette des beaux-arts vor einigen Jahren veröffentlichte. So ſehr auch unſere Reproduktion der Feinheit des Originals Gewalt anthut und die zarteſten Nüancen nur unklar wiedergiebt, den Eindruck geiſtvoller Auffaſſung und überzeugender Wahrhaftigkeit hat ſie nicht zu verbergen vermocht.

Gaillard hat noch manches andere Werk unternommen. Seine nachgiebige Auffaſſungskraft ſchmiegte ſich den verſchiedenſten Individualitäten an. Van Eyck, Botticelli, Antonello, Raffael, Ingres, Michelangelo (der Tag, 1875), ſie alle haben ihn zu herrlichen Nachſchöpfungen angeregt. Aber dieſe Erfolge hatten ſeinen Ehrgeiz nur geſteigert. Auch an den Meiſter des Helldunkels, an Rembrandt, hat er ſich gewagt, ohne freilich in ſeinen Pilgern nach Emmaus die bezaubernde Lichtwirkung erreichen zu können. Sein gewaltigſtes Werk jedoch, das, von dem er den höchſten Ruhm erhoffte, war ihm nicht vergönnt zu Ende zu führen. Es galt ihm, auch Lionardo ſeinen Tribut zu entrichten; an der Gioconda und an dem Abendmahle wollte er das Beſte ſeiner Kunſt verſuchen, — da ſchneidet die unerbittliche Parze den Faden entzwei und raubt ſeinem Werke die Krone.

Gaillard hat weder Schüler noch Nachahmer gefunden. Seine Kunſt war unnachahmlich, — mit ihm ging ſie verloren. R. Gr.

Ein Stich von J. H. Ramberg.

Von Reinhard Kade.

Daß es oft noch nutzreich ſein wird, wenn ſich die Kunſthiſtorie mit der Philologie verbindet, zeigt unter andern wieder dieſe kleine Forſchung über den ſeiner Zeit vielbekannten, vielgenannten, von Schiller hochgeſtellten Malerradirer Johann Heinrich Ramberg, der in etwas geleckter und ſinnlicher, dabei manierierter Weiſe unſere Klaſſiker illuſtrirte und von dem heute eigentlich nichts weiter bekannt iſt, als daß er den Theatervorhang in Hannover gemalt hat.

Nähern Anlaß zu dieſer Mitteilung gab mir eine Stelle in dem Schriftchen über ihn von Jacob Ch. C. Hoffmeiſter,[1]) das mir bei andern Studien zufällig in die Hand kam.

1) J. H. Ramberg nach ſeinen Werken dargeſtellt. Hannover 1877.

Freilich ist's schon zehn Jahr alt, aber für Ramberg das neueste. Da wird unter Nr. 71 bei Besprechung der epischen und romantischen Darstellungen Rambergs auch ein Stich behandelt, welcher den Titel führt: „Die Kirschensammlerin". „In einer Gesellschaft von Rittern, Geistlichen und Gelehrten sammelt ein ganz unbekleidetes Mädchen nach aufgehobener Tafel die auf einem Tuche am Fußboden umhergestreuten Kirschen in ein Körbchen, indes ihre Bewegungen von allen Seiten mit lüsternen Blicken verfolgt werden. Musiker auf einer Musikbühne, Diener und die bei Ramberg unvermeidlichen Hunde,[1]) ja sogar ein Affe, welcher die Bewegung des Mädchens nachahmt, beleben durch ihre Erscheinungen den Gegenstand in seiner Umgebung." Das Blatt ist bezeichnet „J. H. Rmbg. fect. 1800". Dasselbe wird auch kolorirt im Berliner Museum aufbewahrt und ist dort noch näher durch die Worte charakterisirt: „La Ramasseuse de cerise, dessiné, gravé et coloré par Ramberg". Auf diesem kolorirten Blatte selbst steht mit Tusche von Rambergs Hand: „H. Rmbg. Hannover. 1801." Und wie sehr der Künstler Gefallen an dem Vorwurfe fand, erhellt aus einem zweiten, ebenfalls kolorirten Blatte in Berlin, dessen Bezeichnung die Worte enthält: „Rmbg. fecit. 1802." Hoffmeister fügt dann noch weiter hinzu (S. 43), „die geschichtliche Quelle obiger Darstellung sei noch nicht ermittelt, übrigens gehöre der Gegenstand nach den Trachten der Gäste und Zuschauer nicht in das 18., sondern in das 17. Jahrhundert." So wenig wie Hoffmeister giebt A. Conze in seinem vortrefflichen Aufsatz über Ramberg in den Preußischen Jahrbüchern (1870, Bd. 26, S. 83—103) die Quelle für den Stich an. Dies ist um so bedauerlicher, als die Kunstwelt gerade auf diesen Stich Rambergs bald nach Conze's Arbeit im Jahre 1872 hingelenkt und eine Photographie davon durch C. Lichtwark in Berlin angekündigt wurde. Die Reproduzirung erfolgte dann auch durch Stolze u. Co., wozu eine Beschreibung des Blattes beigegeben war. Auch hier wohl eine ausführliche Angabe über Einzelheiten der Darstellung, aber kein Quellennachweis. Ich bin in der Lage, nicht nur für unsern Stich die Quelle, sondern auch einen noch weiter in der Zeit zurückliegenden Ursprung des Stoffes angeben zu können.

Der pikante Gedanke ist, wie die meisten der Art, nicht neu und erfreulicherweise nicht deutscher Herkunft. Ganz abgesehen von ähnlichen Vorgängen am römischen Kaiserhof zu Byzanz, die uns besonders drastisch in der Lebensbeschreibung des Heliogabal erhalten sind, findet sich die ganz ähnliche Scene schon durch den Zeremonienmeister des Papstes Alexander VI. (1492–1503) beschrieben,[2]) so ähnlich, daß Ramberg die Anregung aus diesem italienischen Tagebuch hätte erhalten können, was jedoch nicht der Fall ist. Ich setze die Worte hierher. Am letzten Sonntag im Monat Oktober bereiteten spät am Abend im päpstlichen Palast bei Cesare Borgia 50 Dirnen, ehrbare Hofdamen wie sie sich nannten — honestae curtisanae nuncupatae — ein glänzendes Souper und nach demselben begannen sie einen Tanz mit den Dienern zuerst noch in Gewändern, dann ohne Kleid. Nach dem Tanz wurden Leuchter mit brennenden Kerzen gebracht ‚et projectae fuerunt ante candelabra per terram castaneae, quas meretrices ipsae suis manibus et pedibus nudae, candelabra pertranseuntes, colligebant.' Dann das Furchtbare! ‚Papa duce et Lucretia sorore sua praesentibus et adspicientibus, tandem exposita dona ultimo deploides de Serico, paria caligarum bireta et alia pro illis, qui plures dictas meretrices carnaliter cognoscerent, quae fuerunt ibidem in aula publice carnaliter tractatae arbitrio praesentium et dona distributa victoribus!'

Diese dem ausschweifenden Geschmack der Päpste entsprechende Belustigung en masse konnte Ramberg auch aus einem vielgelesenen deutschen Schriftsteller kennen, der vieles derartige litterarische Hochwild dem germanischen Gaumen leckerer machte, und wer Lust hat, möge sie aus dem Buche v. Thümmels: Reise in die Provinzen des mittäglichen Frankreichs, I, S. 175 (1795) nachlesen.

Diese italienische Gestaltung ist das älteste mir bekannt gewordene Vorkommen jenes

1) Hunde waren in R.'s Elternhause beliebt gewesen. Er läßt sie sogar in seinem Brief aus England grüßen.

2) Vgl. Burkhard, Des päpstlichen Zeremonienmeisters bei Alexander VI. Tagebuch.

Digitized by Google

Freudentaumels. Nun kam ähnliches aber auch nach Deutſchland. In den verderbten Zeiten des dreißigjährigen Krieges, in denen alle Laſter geradezu privilegirt ſchienen, paſſirt was ähnliches. Man höre die Worte ſelber aus dem kulturhiſtoriſchen Romane des Grimmelshauſen in deſſen „Landſtörzeni Courage“, [1]) wo es dieſem armen vielgewanderten Geſchöpf zur Strafe von dem Knecht eines braunſchweigiſchen Majors aufgegeben wird, ausgeſtreute Erbſen zu leſen. Sie ſagt ſelber: „Aber ich fand keine Barmherzigkeit bey dieſen viehiſchen Unmenſchen, welche, aller Scham und chriſtlichen Ehrbarkeit vergeſſen, mich zuerſt außzogen, wie ich auf dieſe Welt kommen, und ein paar Handvoll Erbſen auf die Erden ſchütten, die ich aufleſen mußte, wozu ſie mich dann mit Spießruten nötigten, ja ſie würzten mich mit Salz und Pfeffer, [2]) daß ich gumpen [3]) und plitzen [4]) mußte wie ein Eſel.“ — Aber alle dieſe Geſchichten haben Ramberg nicht zu ſeinem Stich direkt vorgelegen. Nun die direkte Vorlage! Die deutſche Litteratur beſitzt unter ihren ſchlüpfrigſten Erzeugniſſen aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts eine kleine Dichtung mit blendender Diktion und Verstechnik unter dem Namen: ‚Die Kirſchen‘. Der Verfaſſer nannte ſich wohlweislich nicht, aber es iſt nachweislich der Autor des Muſikromans Hildegard von Hohenthal: Wilhelm Heinſe, der auf Anregung Gleims dieſen Stoff bearbeitete. Das Gedicht erſchien in Berlin 1773. Es iſt zwiſchen dem 2. Juni 1772 [5]) und 1. September 1772 [6]) gedichtet. Die Scene ſpielt in Panckow bei Berlin auf dem Schloſſe des Helden, Hrn. von Strahl, der ſich einen Prälaten, einen Propſt, einen Maler, drei Ritter, einen Pachter und einen Korporal eingeladen hat und vor denen das Mädchen, die Geliebte eines armen jungen Kerls, die Kirſchen einzeln aufſammeln muß. Verliebt bieten die alten Männer die Summen für den Beſitz des Mädchens — als die Geſchichte plötzlich ins Hochmoraliſche umſchlägt. Der Herr von Strahl nimmt jeden der Anweſenden beim Wort, jeder muß die ausgeworfene Geldſumme auch wirklich, die Piſtole auf die Bruſt geſetzt, bezahlen und was ſo einkommt, wird dem jungen Mädchen als Heiratsgut überwacht. — Dieſe befriedigende Wendung hat aber nicht Heinſe, wie überhaupt die ganze Novelle nicht auf dem Dichtergewiſſen. Ein franzöſiſcher ‚Conte‘ lag ihm vor, den er durch Gleim empfohlen bekommen hatte. Der Verfaſſer iſt Dorat, [7]) der ſein elegantes Gedicht „Les cerises“ ſeinen Tragödien beifügte. Heinſe nennt ihn ſelber in ſeinen Briefen an Gleim (I, 57): „O wären doch die Kirſchen fertig, daß ich mich damit bei Ihnen für Ihren ſchönen Dorat bedanken könnte. Schwer iſt es mir geworden und noch werde ich Mühe haben, die Stelle des Priors und der drei Bernhardiner tüchtig zu beſetzen, denn von dergleichen ehrlichen Leuten ſind wohl wenig zu Berlin [8]) anzutreffen. Wollen Sie mir hier nicht einen guten Rat geben?“ Er hat denn auch tüchtig ändern müſſen, der gute Heinſe. Monſieur Arnoult, wird bei ihm der ſchon genannte Herr von Strahl, General Friedrichs des Großen; die drei Bernhardiner werden zu drei Rittern, Laurette kriegt den Namen Liſette und der Bräutigam Guillaume wird „Peter“ genannt.

Dieſe Änderungen geben uns aber auch ſogleich den Beweis, daß Ramberg nach Heinſe und nicht nach Dorat arbeitete. Denn Ritter kommen bei dem franzöſiſchen Schriftſteller gar nicht vor, ſondern an Stelle derſelben Bernhardiner Mönche. Den Affen, die zwei Hunde, die Muſiker im Hintergrunde fand aber Ramberg auch bei Heinſe nicht. Sie ſind Kinder von Ramberg's Phantaſie und dienen als Staffage. Ebenſo fällt es ganz auf Ramberg's Schultern, wenn er die Koſtüme aus dem 17. Jahrhundert wählte. Vielleicht ſchien ihm für jene Zeit der Stoff beſſer zu paſſen, als für das kulturtragende 18. Jahrhundert.

1) Vgl. Kürſchner's Nat.-Bibl S. 47.

2) ſchlugen mich.

3) tanzen.

4) ſpringen.

5) Heinſe's Briefe an Gleim, I, 49: Noch bis jetzt habe ich die Kirſchen nicht erhalten können. Ich werde, ſobald ich ſie erhalten, ſogleich ſie auf deutſchen Grund und Boden verpflanzen.

6) Die Kirſchen haben Sie doch empfangen. Wenn ſie nur nicht ſo frühzeitig ſind, daß man ſie wegwerfen muß.

7) Théâtre de M Dorat, ci-devant Mousquetaire. Neuchatel.

8) Heinſe nennt im Gedicht den Ort nur: bei B.

Das Bild ist also gewissermaßen eine Illustration von Heinse's Gedicht: „Die Kirschen".

Damit sind wir aber noch nicht ganz am Ende. Auch Dorat hat die Erzählung nicht aus seinem eigenen Hirn ausgebrütet. Er sagt selber:

„Prenons un guide et que Jean (Lafontaine) dans ceci
„Soit mon modèle et surtout mon excuse
„Pour marcher ferme, il me faut un appui.
„A moi, Verville ... et contons d'après lui.

Monsieur Verville aber hat die Geschichte in Frankreich aufs Tapet gebracht. Ich kenne nur einen „Béroald de Verville,[1]) écrivain français savant distingué (1558—1612.)" Dessen Werke habe ich aber in Dresden nicht auftreiben können und muß daher die Ergründung andern überlassen. Das bleibt aber bestehen: eine reiche Litteraturgeschichte hat Rambergs Stich sicher aufzuweisen.

Bücherschau.

G. Dehio und G. von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Erste Lieferung (S. 1—200), mit Atlas von 77 Foliotafeln. — Stuttgart, Cotta.

A. Essenwein, Christlicher Kirchenbau (die Ausgänge der klassischen Baukunst) und byzantinische Baukunst (die Fortsetzung der klassischen Baukunst im oströmischen Reiche). (Band III, 1 des zweiten Teiles des Handbuchs der Architektur von J. Durm u. A.). — Darmstadt, Bergsträßer. 1886.

Die Geschichte der altchristlichen und mittelalterlichen Architektur erfährt durch die angeführten Werke eine vielfältige Förderung. Eine Geschichte aller einschlägigen Monumente oder gar eine Art Statistik des ältesten Kirchenbaues hat zwar keiner der Verfasser beabsichtigt, und ebensowenig ist, wie wir es bei ähnlichen Arbeiten theologischer Autoren (Otte, Kraus u. A.) gewohnt sind, der archäologische Gesichtspunkt in erster Linie maßgebend gewesen, vielmehr reden lediglich der geschulte Kunsthistoriker und der Architekt zu uns. Die historische Darstellung ist mit der systematischen in beiden Werken trefflich verschmolzen. — Dehio und von Bezold zunächst haben in einem Vorwort die Punkte, welche sie bei Plan und Ausführung ihrer Arbeit geleitet, kurz und deutlich charakterisirt; wenn einzelne Sätze daraus an dieser Stelle zitirt werden, so geschieht es, um die Kunstfreunde, die das Werk selbst noch nicht zur Hand genommen, über seine Anlage kurz zu orientiren. Vorab sei bemerkt, daß die Lektüre des Buches an sich schon höchst erquicklich ist durch das im besten Sinne Originelle im ganzen Tone der Darstellung; wer ein Analogon anführen wollte, würde Jakob Burckhardt nennen. Mit dieser Originalität der Darstellung vereinigt sich eine durchweg neue und darum vielfach neue Gesichtspunkte eröffnende Anordnung des Inhaltes. — Doch sei zunächst den Verfassern selbst das Wort gelassen. Sie schreiben: „Das Werk ist in erster Linie von wissenschaftlichem Interesse eingegeben. Doch hoffen wir nicht minder, daß es gleichzeitig auf praktischem Gebiete als fördernd sich erweisen möge. Angesichts der Stellung, welche die Baukunst in unserem Jahrhundert einnimmt, ist für den schaffenden Architekten umfassende historische Bildung eine unerläßliche Vorbedingung, von der auch die größte persönliche Begabung nicht dispensirt. Es fehlt ja auch keineswegs an der Einsicht in diese Notwendigkeit, wohl aber noch immer an ausreichenden Mitteln, ihr gerecht zu werden. Wohl sind Reisen der heutigen Generation erheblich leichter gemacht, aber jedermann weiß, wie viel selbst dem geübten Beobachter bei einmaliger Betrachtung entgeht, wie wenig selbst in einem guten Gedächtnis auf die Dauer Raum findet. Nur ganz große Bibliotheken gestatten wirklich gründliche und immer mühsame und zeitraubende architekturgeschichtliche Studien. Wie viel solcher Bibliotheken giebt es aber? Wie viel Architekten leben in ihrer Nähe? Und wie vielen von den letzteren gestatten ihre Tagesgeschäfte häufigere

1) Vgl. Sachs, Große Ausg. des franz. Dict., p. 149. und Larousse, Nouv. dict. de la langue franç., Paris 1882, p. 881.

Digitized by Google

Benutzung? In der gleichen mißlichen Lage befinden ſich alle die in der Provinz zerſtreuten Geiſtlichen, Lehrer, Beamten, Kunſt- und Geſchichtsfreunde jeglichen Standes, welche durch Amt oder perſönliches Intereſſe berufen ſind, die Baudenkmäler ihres Heimatkreiſes zu ſtudiren, für ihre Erhaltung zu ſorgen, durch Lokalforſchungen an der großen allgemeinen Arbeit der Architekturgeſchichte teilzunehmen. Es fehlt hier durchweg an lebendiger Anſchauung der entfernteren Denkmälerkreiſe, an der Möglichkeit gründlicher und methodiſcher Vergleichung. Endlich denken wir an die immer dringender werdenden Deſiderate des Unterrichtes an Fachſchulen, Akademien, Univerſitäten. Kein Zweifel, es beſteht offenbar weit über die Architektenkreiſe hinaus das Bedürfnis nach einem neuen architekturgeſchichtlichen Handbuch; aber nicht nach einem in der Art der vorhandenen, zum Teil vortrefflichen, wie die von Kugler, Lübke, Otte u. ſ. w., ſondern nach einem Werke, das unmittelbar an die Monumente ſelbſt heranführt, das ſeinen Schwerpunkt in die bildliche Darſtellung legt, durch Reichhaltigkeit, planvolle Anordnung erheblich mehr zu bieten vermag, als jene oben genannten. Wenn wir mit einem ſolchen Verſuche hervorzutreten wagen, ſo bedarf es keiner beſonderen Rechtfertigung, daß wir uns auf einen Ausſchnitt aus der allgemeinen Architektur-

Aus Dehio und Bezold, Die kirchliche Baukunſt des Abendlandes.

geſchichte eingeſchränkt und daß wir grade den chriſtlichen Kirchenbau des Abendlandes dafür ausgewählt haben. Wir werden denſelben von ſeinen Anfängen bis zum Erlöſchen der originalen Produktionskraft in den Ausläufern der Renaiſſance zur Darſtellung bringen. Die Einheitlichkeit des Stoffes fordert zu möglichſter Einheitlichkeit der Behandlung auf. Das Gemeinſchaftliche, Dauernde, Typiſche ſoll vor und über dem Wandel der hiſtoriſchen Stile und nationalen Beſonderheiten klar hervortreten; aber auch ihre Vernachläſſigung der letzteren. Wir wählen deshalb eine ſtreng ſyſtematiſche Vortragsweiſe."

Es liegt in der Natur eines ſo original angelegten, von hergebrachten Geleiſen vielfach abweichenden Werkes, daß der Widerſpruch des Leſers zum öfteren herausgefordert wird. Vor allem beim dritten Kapitel des Werkes, bei der vielumſtrittenen Frage nach dem Urſprunge der chriſtlichen Baſilika. Es iſt nicht meine Abſicht, die dort aufgeſtellte und bereits früher (in den Sitzungsberichten der k. bayr. Akad. d. W., 1882) begründete Anſicht Dehio's an dieſer Stelle zu erörtern; ich darf hier wohl auf meine ausführliche Auseinanderſetzung mit dem Herrn Verfaſſer in meinen „Kunſthiſtoriſchen Studien" (Tübingen, 1886) verweiſen. Andere Kontroverspunkte hoffe ich in Kurzem in einem anderen Zuſammenhange zu berühren.

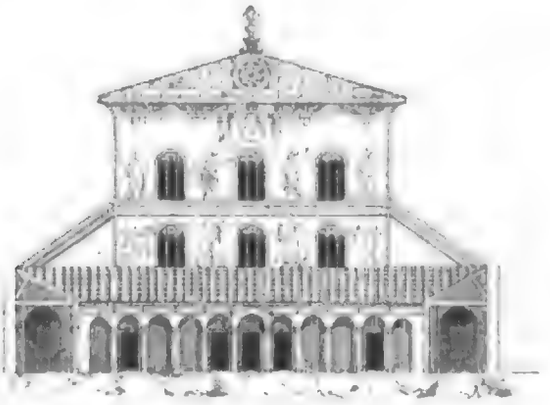
Hier ſei vor allem noch des illuſtrativen Teiles des Werkes gedacht, der uneinge-

schränktes Lob verdient. Durch die Trennung von Text und Abbildungen hat sich, abgesehen von der größeren Handlichkeit des ersteren, der praktische Wert des Illustrationsmateriales sowohl hinsichtlich der Bequemlichkeit beim vergleichenden Studium als auch für die Demonstration im Unterricht bedeutend erhöht. Nicht geringer ist der innere Wert der Illustrationen anzuschlagen. Obenan steht hier die Einheitlichkeit des Maßstabes, für Grundrisse $1^1/_2$ mm = 1 m, für Schnitte 5 mm = 1 m. Die Wiedergabe der Details ist billigerweise nicht an diese Schranken gebunden. Die vortrefflichen Zeichnungen werden dem aufmerksamen Betrachter noch manche Frage, die der Text seinem ganzen Programm nach nicht berühren konnte, aufdrängen und beantworten helfen. —

Einer gleich selbständigen und darum überall belebten und belebenden Darstellung ist jeder von vornherein bei dem Autor des zweiten der oben genannten Werke, bei August Essenwein, dem hochverdienten Leiter des Germanischen Museums, gewiß. Das großartige Gesamtwerk, dem die vorliegende Arbeit eingereiht ist, das „Handbuch der Architektur", wendet sich in erster Linie an den praktischen Architekten; diese Rücksicht schrieb für die Darstellung des historischen Entwickelungsganges der Baukunst bestimmte Grenzen vor. Es drängen sich ja grade in der Behandlung der altchristlichen Epoche dem Kunsthistoriker, dem Archäologen oder auch dem Theologen Fragen auf, deren Lösung der Praktiker in der Kunst kaum ein intensiveres Interesse entgegenbringen wird. Nichtsdestoweniger kann letzterer grade auf dem in Rede stehenden Gebiet jenen mannigfachen Fragen und ihren schier zur Unzahl anwachsenden Lösungsversuchen nicht immer das Ohr verschließen, will er überhaupt das Thema historisch in Angriff nehmen. Hier überall in Kürze die nötige Direktive zu geben, hat sich der Verfasser besonders angelegen sein lassen.

In die von vortrefflichen, sauberen Illustrationen zahlreich unterstützte Darstellung ist eine Fülle feinsinniger neuer Forschungen eingewebt, die vielleicht mancher nicht ausnahmslos von dem Range einer geistvollen Hypothese zu dem einer unwiderruflichen Thatsache erheben möchte, die aber zum mindesten jeden zwingen, dem Gedankengange des Verfassers folgend manche noch ungelösten Rätsel auf einem, oft nur beiläufig, aber treffend angedeuteten Wege mit entziffern zu helfen. Meinen eigenen Standpunkt zu solchen Fragen zu präzisiren, würde an dieser Stelle zu viel Detail anhäufen, ich hoffe, wie schon oben angedeutet, bald eine andere Gelegenheit zu haben, um zu erläutern, an welchen Punkten ich dem Herrn Verfasser Anregungen verdanke, resp. wo ich glaube, anders urteilen zu müssen. — In den Abbildungen ist auch bei diesem Werke durchschnittlich Einheit des Maßstabes beobachtet; Grundrisse z. B. in $^1/_{1000}$ der Originalgröße, Schnitte und Ansichten meist in $^1/_{250}$. — Wenige Druckfehler, wie z. B. Triclinium statt Tablinum (S. 24), 285 statt des richtigen 325 n. Chr. als Gründungsjahr der Basilika von Orléansville (da in der betreffenden Inschrift nach mauretanischer Ära gerechnet ist), und andere werden gewiß im nächsten Halbbande eine Berichtigung finden.

H. Holtzinger.



Aus Dehio und Bezold, Die kirchliche Baukunst.

SEP 12 1887
LIBRARY

22. Jahrgang. Heft II.

Hierzu Kunstchronik Nr. 42. Ausgegeben am 25. August 1887.

Zeitschrift
für
Bildende Kunst

Herausgegeben von
Prof. Dr. Carl von Lützow.

Nebst

Kunstgewerbeblatt

Herausgegeben von
Arthur Pabst.

Mit dem Beiblatt: Kunstchronik.

Preis
fürs ganze Jahr
28 Mark.

Einzelpreis
dieses Heftes
3 Mark.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Berlin: W. H. Kühl, Jägerstraße 73.

1887.

Digitized by Google

Zeitschrift für bildende Kunst. Elftes Heft.

Inhalt.

Eine vergessene Stadt (Dinkelsbühl). Von C. Th. Pohlig. S. 324. — Rostocks Profanbauten im Mittelalter. Von Th. Rogge. (Schluß.) S. 337. — Bücherschau: Anton Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. Von Julius Lessing. — Das Dreifaltigkeitsbild von Rubens in der Bibliothek zu Mantua. Von C. von Lützow.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Ansichten aus Dinkelsbühl: Rotenburger Thor. S. 326. — Am Wörnitzgraben. S. 327. — Am Segringer Thor. S. 328. Marktplatz von Dinkelsbühl. S. 329. — Am Wörnitzthor. S. 331. — Mauerturm im Stadtpark. S. 333. — Chor der St. Georgskirche. S. 334. — Stadtmühle und Nördlingerthor. S. 335. (Sämtlich nach Zeichnungen von C. Th. Pohlig). — Ansichten aus Rostock: Kroepelinerthor in Rostock Stadtseite. S. 337. Dasselbe Feldseite. S. 339. — Giebel an der Südseite des Kroepelinerthors zu Rostock. S. 340. — Friese und Durchschnitt der Galerie desselben Thores. S. 341. — †Das Dreifaltigkeitsbild in der Bibliothek zu Mantua radirt von F. Boettcher, zwei Teile zu S. 347. — Schlußvignette von L. Hellmuth. S. 348, desgl. von Th. Rogge S. 342.

Kunstgewerbeblatt. Elftes Heft.

Inhalt.

Die Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände vom frühem Mittelalter bis zur Gegenwart im K. K. österreichischen Museum. Von Dr. Ed. Leisching. S. 207. — Fassadenmalereien vom Schloß zu Füssen. Von Th. Rogge. S. 213. — Standuhr, entworfen von Herm. Götz. S. 214. — Brunnen, entworfen von Petschacher in Wien. S. 215. — Aus den sächsischen Archiven. Von Cornelius Gurlitt. III. Goldschmiede des 16. Jahrhunderts. S. 216. — Bücherschau XX. Der Metallschmuck in der Mustersammlung des Bayerischen Gewerbemuseums. S. 219. — XXI. Bücherschau: Ed. Bonnaffé, Le meuble en France au XVI siècle. Besprochen von P. Jessen. S. 221. — Kleine Mitteilungen: Die indische Ausstellung im Nordböhmischen Museum zu Reichenberg. Von A. Hoffmann. S. 224. — Ein Flügel von Alma Tadema. Von R. Dohme. S. 225. — Delta-Metall. Von M. Bischof. S. 226. — Zeitschriften. — Kunstanzeiger.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Kopfleiste von L. Hellmuth. S. 207. — Reliquienkreuz. S. 218. — Kelch, Silber mit Filigranemail. S. 219. — Silbernes Ölgefäß. S. 210. — Krummstab, Silber vergoldet. S. 211. — Tabernakel, Holz geschnitzt. S. 211. — Fassadenmalereien vom Schloß Füssen. S. 213. — †Standuhr, entworfen von Hermann Götz, zu S. 214. — †Füllung von derselben, gemalt von A. Wagen, zu S. 214. — Brunnen, entworfen von Petschacher in Wien. S. 215. — *Cabinet, Holz geschnitzt. S. 221. — *Dressoir, Holz geschnitzt. S. 222. — *Tisch, Holz geschnitzt. S. 223. — Unterer Abschluß einer Büste Philipps des Zweiten von Leone Leoni. S. 228. — †Blatt 19 und 20 aus dem Augsburger Modelbuch von 1534 (Vgl. S. 49).

* Diese Abbildungen sind dem Werke von Ed. Bonnaffé, Le meuble en France (Paris, Rouam) entlehnt.

Die diesem Hefte beigegebenen Radirungen:

Das Dreieinigkeitsbild von P. P. Rubens radirt von F. Böttcher,

sind in Abzügen auf chinesischem Papier vor der Schrift, Folio zum Preise von je 2 M. zu beziehen.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Verzeichnis von Stichen, Radirungen und Heliogravüren

aus der „Zeitschrift für bild. Kunst" in sorgfältigen Abdrücken auf chinesischem Papier, klein Folio.

Künstlerporträts.

H. v. Ferstel (223), gest. von G. Frank, ohne Schrift 3 M.
G. v. Hansen (230), gest. von G. Frank, ohne Schrift 3 M.
Hans Makart (232), gest. von G. Frank, mit Facsimile 3 M.
W. v. Kaulbach (77), radirt von W. Unger, ohne Schrift 5 M.; mit Schrift 3 M.
J. A. Koch (60), nach einer Zeichnung von Witmer, radirt von W. Unger, ohne Schrift 2 M.
Friedrich Preller (137), Originalradirung von W. Linnig d. J., ohne Schrift 2 M.
Friedrich Schmidt (135), nach H. v. Angeli radirt von W. Unger, mit Schrift 3 M.
Gottfried Semper (96), radirt von W. Unger, ohne Schrift 3 M.
Franz Liszt (177), radirt von W. Linnig d. J., ohne Schrift 2 M.

Radirungen von L. Schulz nach Gemälden des Leipziger Museums à 2 Mark.

Bellangé (134), Rekrutenabschied.
— — (139), Die Heimkehr.
Destouches (135), Das lachende Mädchen
Gärtner, H. (118), Ansicht von Athen, mit Namen.
Gauermann (133), Viehherde am See.
Heß, Peter (74), Entenjagd im Moor, ohne Schrift.
Koekkoek, (128), Frühlingslandschaft, ohne Schrift.
Leys, (127), Familienfest, ohne Schrift.
Spangenberg, G. (88), Luther im Kreise seiner Familie, mit Namen.
Zwengauer, A. (80), Abendlandschaft, ohne Schrift.

Digitized by Google

SEP 12 1887
LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Eine vergeſſene Stadt.

Von C. Th. Pohlig.

Mit Illuſtrationen.

O Dinkelsbühl, wie oft in deinem Schatten
Ruht' ich bei altersgrauer Türme Schar,
Wenn mir die Seele tiefbekümmert war
Und ſchwere Sorgen mich umlagert hatten

Bei deinen See'n, bei deinen grünen Matten,
Ward mir die Seele wieder ſonnenklar
Und trank den Lethe, dem ſo wunderbar
Der Hopfen und das gold'ne Malz ſich gatten.

Und ſtill und fröhlich, wie in Walhalls Raum
Schwand mir das Leben als ein ſüßer Traum,
Geſchützt vor aller Stürme wilden Schauern;

O, dieſe Keller, ſchon am Vormittag
Erklingt des Anſtichs wonnevoller Schlag,
Um ſpät bis in die Mitternacht zu dauern!

Dieſe Verſe ſandte mir ein hochverehrter Freund, der Dichter Eduard Paulus, als Antwort und Ausdruck ſeiner Sehnſucht auf eine Einladung nach dem alten Reichsſtädtchen Dinkelsbühl, in dem ich längere Zeit weilte. Über ein Jahrzehnt iſt ſeitdem verfloſſen, und in manche gar wohlanſehnliche Stadt hat mich während dieſer Zeit das Schickſal verſchlagen, aber keiner bewahre ich ein ſolch treues Gedenken wie der türmereichen, mauerumgürteten Stadt an der ſchilfumbuſchten Wörnitz. So oft ich auch ſeitdem den mir liebgewordenen Ort beſuchte, überkam mich das gleiche heimatliche Gefühl in ſeinen Mauern, verlebte ich gleich befriedigende und ruhig heitere Tage unter ſeinen herzlich biederen Bewohnern. Etwas abſeits vom großen Weltverkehr iſt es dort aber auch ganz wie geſchaffen zum Ausruhen, zum Sichſammeln, ohne dabei der geiſtigen Anregung entbehren zu müſſen. In pietätvoller Weiſe bewahrt man noch das Alte, wo es ſich auch findet, in Baudenkmälern, Sitten und Gebräuchen. Wie ein Märchen aus verklungenen Zeiten mutet es den Fremdling an, wenn durch die Stille der Nacht der Geſang des Nachtwächters verklingt; und wie gar wohl aufgehoben iſt der Wanderer, nach alter patriarchaliſcher Weiſe, ob er nun in der „Roſe", im „Deutſchen Haus", oder in der „Gold'nen Kanne" ſein Abſteigequartier nimmt.

Die Stadt liegt ſehr maleriſch inmitten einer anmutigen Hügellandſchaft, beſpült von der fiſchreichen Wörnitz, an der früher ſo verkehrsreichen, alten Heerſtraße, die von Augsburg nach Würzburg an der weſtlichen Grenze Bayerns ſich hinzieht. Zahlreiche Seen und Weiher, deren der alte Merian ſo viele wie Tage im Jahre zählt, geben der

Digitized by Google

Landſchaft einen eigenartigen, hochpoetiſchen Reiz. Dieſer Charakter der Gegend tritt hauptſächlich dem von Weſten her der Stadt ſich nähernden Wanderer in ſeiner ganzen Schönheit entgegen. Kommt man die ſteil abfallende Straße von dem hochgelegenen Pfarrdorf Segringen herab, ſo hat man geradezu entzückende Ausblicke auf die die Stadt in weitem Bogen umgebenden ſeeartigen Weiher, zwiſchen denen romantiſch verſtreute Mühlen erſcheinen, während in blauender Ferne die ſchön geſchwungenen Linien des Heſſelberges aufſteigen.

Das Rothenburger Thor.

Einen unvergleichlich ſchönen Anblick gewährt aber die Stadt von dem nur wenige Minuten in öſtlicher Richtung entfernten Galgenberg, von welchem aus zugleich die ganze Anmut der Gegend auf das vorteilhafteſte hervortritt. Zu unſeren Füßen liegt das allmählich ſich weitende Wörnitzthal mit dem zeitweilig aufblitzenden Silberband des windungsreichen Fluſſes, zu beiden Seiten ſanft an- und abſteigendes Hügelland mit dunkel blauenden Wäldern, fruchtbaren Äckern und Wieſen und ſtattlichen Ortſchaften. Links grüßt vom nahen Schwabenlande das Schloß zu Baldern und in duftiger Ferne der kegelförmig aufſteigende Bopfinger Ipf herüber.

Vor uns am rechten Ufer der Wörnitz liegt die mit Mauern und Türmen umgürtete Stadt, gegen Süden und Weſten maleriſch anſteigend, gar ſeltſam und vielgeſtaltig, und darüber im Hintergrunde ſchließt das hochgelegene Segringen mit ſeiner alten, romaniſchen Kirche das Bild in wirkſamer Weiſe ab. Nicht leicht wird dem entzückten Auge ein wohlthuenderes, ſo in ſich abgerundetes Bild dargeboten werden, als dies hier der Fall iſt, und wenn das ſcheidende Tagesgeſtirn die hohen Turmſpitzen und die fernen

Digitized by Google

Höhen vergoldet, wenn auf lichtem Himmelsgrunde in Gold und Purpur getauchtes Gewölk dahinzieht, während über Stadt und Thal bereits die Dämmerung ihre Schatten breitet, dann ist der Eindruck ein unvergeßlicher. Heiliger Friede und erhabene Ruhe liegt über die Landschaft ausgegossen und die tiefempfundenen Dichterworte sind uns so ganz aus dem Herzen gesprochen:

Als wie von eines Engels Kusse
Wird meine Seele still und rein
Und saugt in heiligem Genusse
In sich den letzten Sonnenschein.

Am Wörnitzgraben.

Und nun, lieber Leser, folge mir zur Stadt hinab! Eine heutzutage wenig genannte und wenig gekannte Stadt ist das alte Dinkelsbühl. Früher war dies freilich anders, und es dürfte daher nicht ohne Interesse sein, wenn ich einige geschichtliche Notizen vorangehen lasse.

Dinkelsbühl ist eine sehr alte Stadt, über deren Entstehung keine zuverlässige Nachricht auf uns gekommen ist. Die früheste vorhandene Urkunde stammt aus dem Jahre 1188 und läßt ersehen, daß Dinkelsbühl schon damals ein ansehnlicher, wohlbefestigter Ort gewesen sein muß. Über die Abstammung des Namens sind sehr gelehrte Hypothesen aufgestellt worden. Am einfachsten dürfte darüber das Stadtwappen Aufschluß geben, welches drei Dinkelähren auf drei Hügeln (Büheln) aufweist. Im 13. und 14. Jahrhundert wurde die Stadt mit namhaften kaiserlichen Privilegien ausgestattet. Handel und Gewerbe, insbesondere die Tuchfabrikation, standen in hoher Blüte. Wurde doch damals den Tuchmachern von Ludwig dem Bayer das wertvolle Privilegium verliehen, daß die zu Dinkelsbühl gefertigten und gemessenen Tuche anderwärts nicht mehr nachgemessen werden durften. Im Jahre 1351 trat die Stadt in die Reihe der reichsunmittelbaren Städte und erscheint von dieser Zeit an bei fast allen reichsstädtischen Bündnissen. Außerdem wurde die Stadt in fortwährende Streitigkeiten mit den Grafen von Öttingen verwickelt, bezüglich deren Ansprüchen auf Territorialhoheit, bis endlich Markgraf Albrecht von Nürnberg 1458 vermittelte und durch kaiserliche Intervention im Jahre 1476 die Grenzen der Stadtmarkung genau bestimmt wurden.

Digitized by Google

Mannigfache Kämpfe brachte die Reformationszeit über Dinkelsbühl. Die neue Lehre fand begeiſterte Aufnahme in der Bürgerſchaft und gelangte im Jahre 1532 zum vollſtändigen Siege. Mit dem Jahre 1546 aber, mit dem Siege Karls V. über den ſchmalkaldiſchen Bund, dem auch Dinkelsbühl ſich angeſchloſſen hatte, trat bereits wieder ein Umſchwung ein. Nach der Auflöſung des ſchmalkaldiſchen Heeres bei Giengen zog Karl V. in Dinkelsbühl ein (29. Nov. 1546) und nahm am folgenden Tage dem geängſteten Rat das Verſprechen ab, den katholiſchen Kultus wieder einzuführen, was denn

Am Segringer Thor.

auch nach Erſcheinen des Augsburger Interims ins Werk geſetzt wurde. Der größte Teil des Rates ſchwur die neue Lehre ab, und nach einer im Jahre 1552 erlaſſenen Ratsordnung wurde die Wahl eines Proteſtanten als Ratsmitglied für unſtatthaft erklärt, wenn nicht gleichzeitig die Annahme der katholiſchen Glaubenslehre erfolgte. Trotzdem der größte Teil der Bürgerſchaft der neuen Lehre treu blieb, beſtand dieſe Verordnung in Kraft bis zum weſtfäliſchen Friedensſchluß und gab, wie dies nicht anders ſein konnte, zu fortwährenden Zwiſtigkeiten und Klagen Veranlaſſung.

Sehr ſchwer wurde die Stadt während des dreißigjährigen Krieges heimgeſucht. Nicht leicht wird es eine Stadt des deutſchen Reiches geben, die in gleichem Maße wie

Digitized by Google

Dinkelsbühl und Umgebung der Tummelplatz von Armeen und Heerhaufen aller am Kriege beteiligten Nationen war. Zu wiederholtenmalen geriet sie abwechselnd in die Hände der Kaiserlichen, der Schweden, Bayern und Franzosen, und jedesmal wechselte dann das Stadtregiment. Der katholische Rat wurde abgesetzt und mußte einem pro-

Der Marktplatz zu Dinkelsbühl mit dem „Deutschen Hause".

testantischen Platz machen und umgekehrt, je nach der Konfession des Siegers. Unerquickliche endlose konfessionelle Streitigkeiten gesellten sich zu den Drangsalen und Lasten des Krieges. Nachdem die Stadt schon seit den ersten Kriegsjahren von Truppendurchzügen und Kontributionen der kaiserlichen Kriegsvölker viel zu leiden hatte, wurde sie am 11. Mai 1632 von dem schwedischen Obristen Klaus Sperreut besetzt und sah am

Digitized by Google

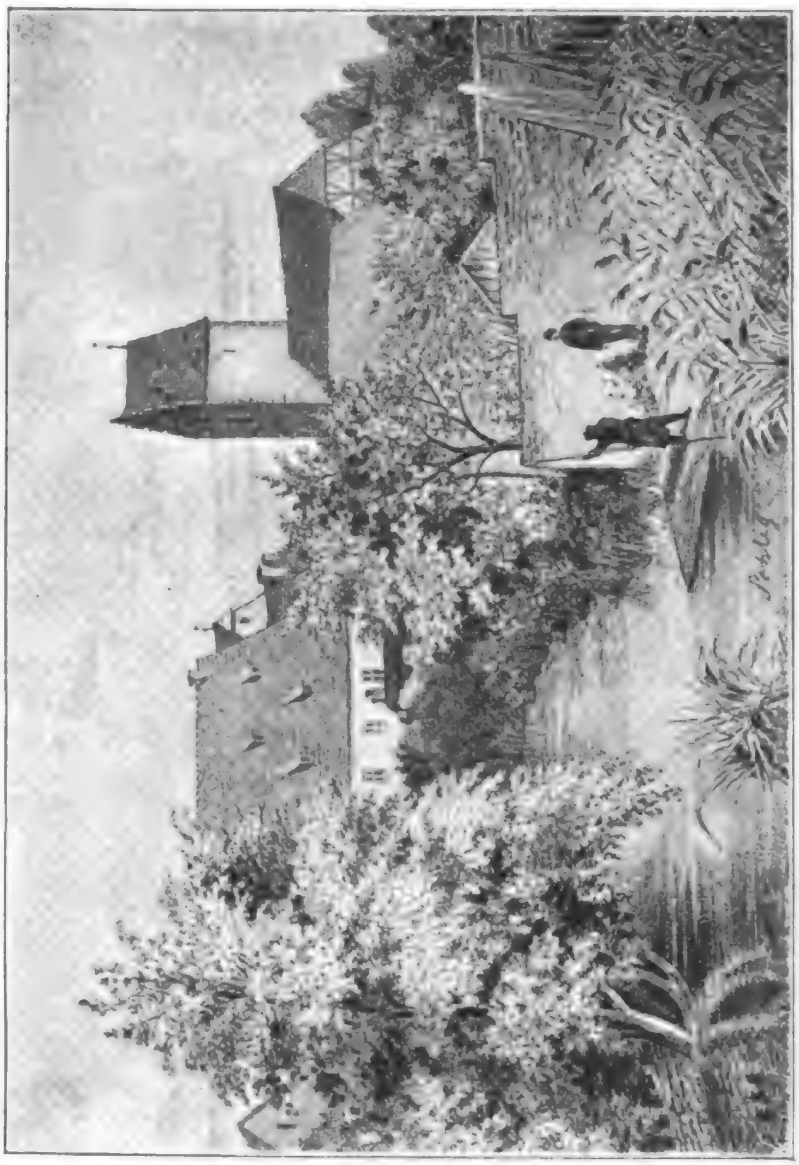
30. September des gleichen Jahres den Schwedenkönig Gustav Adolph mit seinem Kanzler Oxenstierna und einem glänzenden Gefolge deutscher Fürsten in ihren Mauern. Während der schwedischen Herrschaft kamen auch die Heerführer Banér und Herzog Bernhard von Weimar auf ihren Zügen durch die Stadt. Nach der am 6. September 1634 von den Schweden verlorenen Schlacht bei Nördlingen ließ der kaiserliche Feldmarschall Gallas das nahegelegene Dinkelsbühl bombardiren. Am 14. September zogen die Schweden ab und die Stadt mußte sich auf Gnade und Ungnade dem Feldmarschall Piccolomini ergeben. In den Jahren 1639, 1640 und 1645 hatte die Stadt kurbayerische Besatzungen, wurde im letztgenannten Jahre von den Franzosen unter Turenne und dem Herzoge von Enghien belagert und mußte am 25. August kapituliren. Noch im gleichen Jahre nahmen die Bayern nach kurzer Belagerung die Stadt wieder in Besitz, mußten aber schon 1646 den Schweden weichen, welche vor ihrem 1647 erfolgten Abzug die Stadt auch noch plünderten. Wieder rückten Bayern ein, um im Frühjahr 1648 abermals den Schweden Platz zu machen. Diesmal war es der Generalfeldmarschall v. Königsmark, welcher auf seinem Zuge nach Böhmen die Stadt belagern und beschießen ließ und zwar so heftig, daß Mauern und Türme größeren Schaden litten, als je zuvor. Fast gleichzeitig hatten Wrangel und Turenne ihre Hauptquartiere in der Nähe der Stadt aufgeschlagen. So hatte also die schon von Anbeginn des Krieges arg heimgesuchte Stadt bis zum letzten Kriegsjahre und noch kurz vor Friedensschluß alle Schrecken des Krieges durchzumachen. An Geld und Geldeswert hatte der dreißigjährige Krieg der Stadt Dinkelsbühl über $1\frac{1}{2}$ Millionen Gulden gekostet. Der Wohlstand war dahin, und wenn sie sich auch später wieder erholte, so konnte sie doch ihre vormalige Bedeutung nicht wieder erlangen.

Die Erinnerung an jene drangsalreiche Zeit des dreißigjährigen Krieges lebt noch heute in der Bevölkerung fort in der sogenannten Kinderzeche, einem Kinderfest, welches alljährlich um die Mitte des Monats Juli gefeiert wird und zahlreiche Besucher von nah und fern anzieht. Der Gedenkfeier soll folgender Vorgang zu Grunde liegen: Während einer Belagerung Dinkelsbühls durch die Schweden sollen die Kinder in das Lager des Feindes hinausgezogen sein und um Pardon für die Stadt gebeten haben. Der schwedische Befehlshaber, gerührt durch das Flehen der Kleinen, habe denn auch die Feindseligkeiten eingestellt und der Bürgerschaft billige Bedingungen zugesichert.[1]) Schon in aller Frühe herrscht ein lebhaftes Treiben auf den Straßen und Plätzen der Stadt. Die schulpflichtige Jugend ordnet sich zu einem Festzuge, dessen erste Abteilung die Schweden bilden. Es sind dies Knaben im zweiten Schuljahr, also im Alter von acht Jahren, in der kleidsamen schwedischen Uniform des dreißigjährigen Krieges. Voran marschirt ein Musikkorps, das ebenfalls aus schulpflichtigen Knaben besteht. Hierauf folgt hoch zu Roß die Hauptperson des Festes, der jugendliche Obrist mit entblößtem Degen. Eine Anzahl Pikeniere, mit ihrem Hauptmann an der Spitze, vollenden den kriegerischen Teil des Zuges. An diese erste Abteilung schließt sich die übrige Schuljugend, fähnchentragende Knaben und weißgekleidete Mädchen, an. Während des Zuges, sowie vor und nach demselben werden die Kleinen von Verwandten und Bekannten reich beschenkt mit

1) Der historische Nachweis fehlt allerdings. Nach Monningers Forschungen im städtischen Archiv wäre die Kinderzeche ursprünglich ein einfaches Schulfest gewesen, das sich erst im Laufe der Zeit zu einem Volksfest herausgestaltet hat und mit den Vorgängen im dreißigjährigen Kriege in Verbindung gebracht worden ist.

Digitized by Google

„Kinderzechguggen“, rieſigen Düten, mit Zuckerwaren gefüllt und mit einer Abbildung des Schwedenzuges und dem Spruche des Obriſten geziert. Zunächſt bewegt ſich der Zug nach der Spitalkirche, wo die geſamte Schuljugend einen Choral abſingt. Vor dem Rathauſe folgt dann der eigentliche Feſtakt. Der Obriſt ſagt einen Spruch auf, der die oben erwähnte Epiſode ſchildert und mit einem Hoch auf die Stadt Dinkelsbühl ſchließt,



Am Wörnitztor.

in das die tauſendköpfige Menge, begleitet von einem ſchmetternden Tuſch brauſend einſtimmt. Hierauf entwickelt ſich ein fröhliches Leben und Treiben auf den vielen ſchattigen Bierkellern und nachmittags auf dem Feſtplatze, woſelbſt am erſten Feſttage dem Obriſten die Ehrenpflicht obliegt, ſeine Kriegerſchar zu bewirten, während der Hauptmann am zweiten Feſttage dieſer Ehre teilhaftig wird.

Die Geſchicke Dinkelsbühls nach dem dreißigjährigen Kriege laſſen ſich kurz zu-

Digitized by Google

sammenfassen. Das 18. Jahrhundert verlief zwar für die Stadt ohne größere Aktionen, aber die häufigen Truppendurchzüge und Brandschatzungen während der ersten Hälfte des Jahrhunderts und gegen Ende desselben, sowie die fortdauernden inneren Streitigkeiten ließen die Stadt nicht zur Ruhe kommen. Dazu gesellte sich eine gänzliche Zerrüttung des Finanzhaushaltes. Im Jahre 1802[1]) verlor sie durch den Reichsdeputationsrezeß ihre Reichsunmittelbarkeit und wurde von Kurbayern in Besitz genommen, zwei Jahre später infolge der Landesgrenzverträge an Preußen überwiesen und dem Fürstentum Ansbach einverleibt. Mit diesem kam die Stadt dann 1806 endgültig an Bayern. Erst jetzt traten geregelte Verhältnisse ein, unter denen sich die Bürgerschaft erholen und wieder zu Wohlstand gelangen konnte.

Das Innere der Stadt bietet einen durchweg altertümlichen Anblick dar. Fast ausnahmslos sind die Giebelseiten der Häuser der Straße zugekehrt, wobei nicht selten die verschiedenen Stockwerke übereinander vorgekragt erscheinen. In einigen Straßen treten die Häuser in der Grundanlage staffelförmig übereinander vor, so daß jedes Haus noch einen Ausguck in der Längsrichtung der Straße hat. Das älteste Baudenkmal ist der untere Teil des Turmes der St. Georgskirche, welcher seinen romanischen Architekturformen nach gegen Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts entstanden ist. Die übrigen Baudenkmale gehören der gotischen und Renaissanceperiode an. Von hervorragender Bedeutung ist die St. Georgskirche, eine bis auf den erwähnten Turm, der offenbar einer früher am gleichen Platz stehenden kleineren, romanischen Kirche angehörte, rein gotische Hallenkirche. Das Äußere wird zwar durch das bei Hallenkirchen unvermeidliche kolossale Dach, sowie durch den nicht hingehörigen, nüchternen, in ein Zopfdach auslaufenden Turm einigermaßen beeinträchtigt, aber das Innere wirkt mit seinen drei gleich hohen Schiffen und dem ebenso hohen Chorumgang geradezu überwältigend. Gleich einem mächtigen Buchenhochwald steigen die 22 kräftig gegliederten Bündelpfeiler und 29 schlanken Wandpfeiler empor, die flachgewölbte, mit zierlichem Netzwerk überspannte Decke tragend. Durch die zahlreichen hohen Spitzbogenfenster wird der gewaltige Raum mit einer Fülle von Licht überflutet. Hier ist nichts von jenem geheimnisvollen Halbdunkel zu spüren, das der Mehrzahl gotischer Kirchen eigen ist. Auch die entlegensten Ecken und Winkel sind hell. Die ganze Kirche ist so einheitlich im Stil, so ganz aus einem Guß, und dabei von so beträchtlichen Raumverhältnissen, — im Innern 77 m lang, $22\frac{1}{2}$ m weit und $21\frac{1}{4}$ m hoch — daß dieser Bau zu den hervorragendsten Beispielen gotischer Hallenkirchen gezählt werden muß. Erbaut wurde die Kirche von 1448 bis 1499. Die Baumeister waren „Niclaus Esser der alt“ und „Niclas Esser sein son“, wie auf einem Gewölbefeld hinter dem Hochaltar zu lesen ist.[2]) An bildnerischem Schmuck enthält die Kirche manches von hervorragender Bedeutung, wie das 1480 in feinkörnigem grauen Sandstein ausgeführte Sakramentshäuschen, ebenso eine aus der gleichen Zeit stammende Kanzel und einen Taufstein, beide aus demselben Material. Von hohem künstlerischen Wert sind ferner die vier gotischen Seitenaltäre, teils alt, teils sehr gut ergänzt. Die Malereien an den Flügeln, worunter eine Kreuzigung von Herlen, sind sämtlich alt.

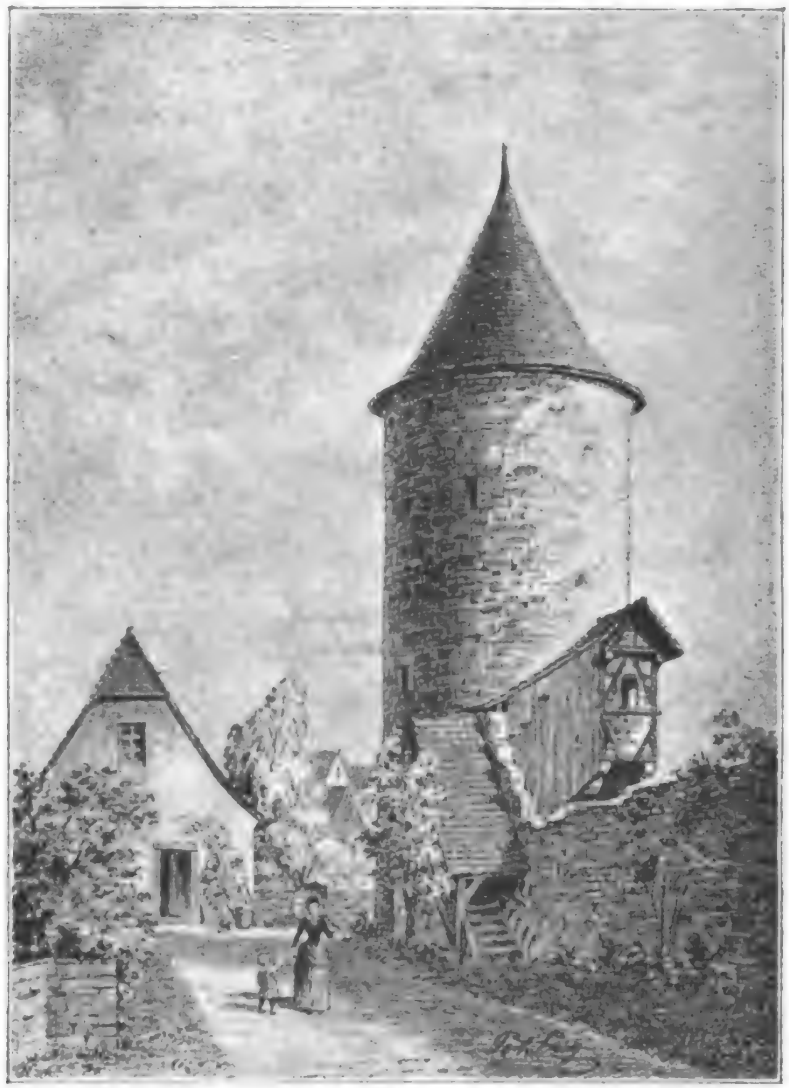
Tritt man aus der Kirche auf den freundlichen Marktplatz heraus, so wird das Auge durch eine Anzahl alter Häuser im Renaissancestil gefesselt. Da ist das mit

1) Nicht 1803, wie es in der „Bavaria“ Bd. 3, S. 1194 heißt.

2) Ausführlicheres hierüber in des Verf. Arbeit: „Die St. Georgskirche zu Dinkelsbühl“, Jahrgang 1882 der Zeitschrift für bildende Kunst.

Digitized by Google

Glockentürmchen verſehene frühere Brodhaus, nunmehriges Poſtgebäude, das anſtoßende Hagenſche Haus, ſowie das weiter oben liegende Schrannengebäude, alle mit reichgegliederten Giebeln und anderen hübſchen Einzelheiten. Vor allem aber zieht das „Deutſche Haus", Stammhaus der Grafen von Drechſel-Deuſſtetten die Aufmerkſamkeit auf ſich. Bis an die Giebelſpitze hinauf geſchnitzt und bemalt, erhebt ſich dasſelbe in

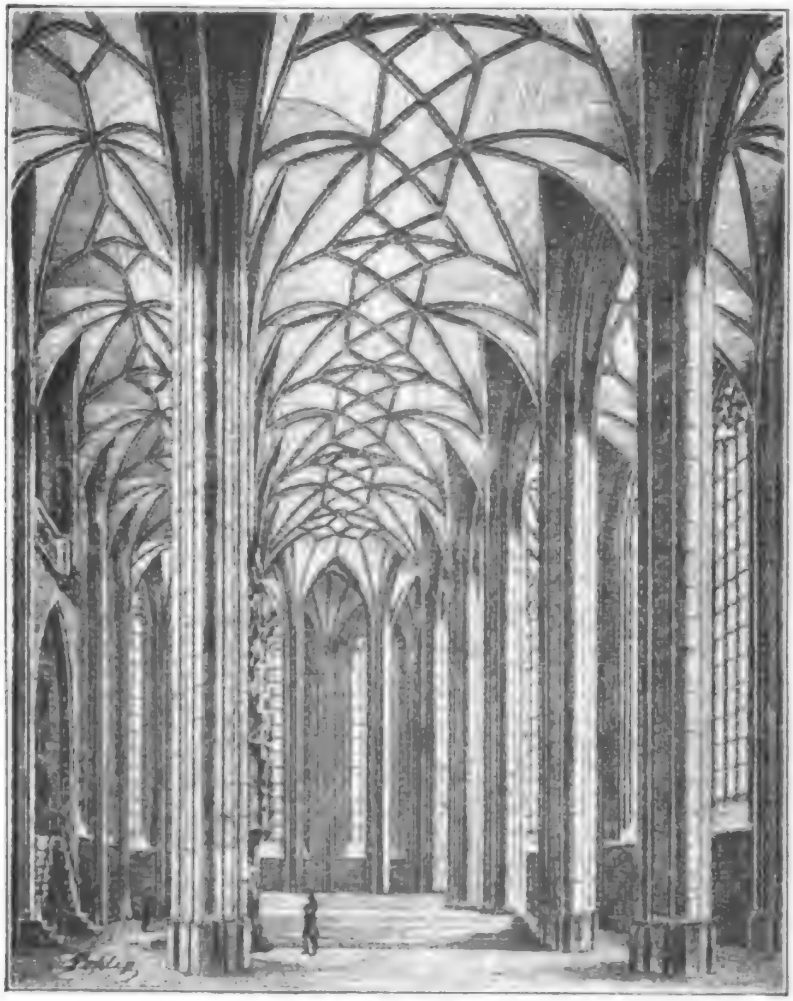


Mauerturm im Stadtpark.

fünf übereinander vortretenden Geſchoſſen. Dieſes Prachtwerk deutſcher Renaiſſance wurde im Jahre 1543 erbaut und 1877 in pietätvoller, ſachverſtändiger Weiſe reſtaurirt. Reiche Gliederungen, Karyatiden und Konſolen, Gnomen und mythologiſche Geſtalten, Wappen und zierliches Laubwerk beleben in buntem Wechſel alle hervorragenden Konſtruktionsteile; dazwiſchen kunſtvoll verſchlungenes Riegelwerk in wechſelnden Muſtern, an gotiſches Maßwerk erinnernd. Auch ſonſt begegnet man mehrfach hübſchen Renaiſſanceeingängen, ſchmiedeeiſernen Gittern, Wirtsſchilden und Beſchlägen, obwohl von

den letztgenannten Dingen, wie überhaupt von transportablen Kunſt- und Kunſtgewerbserzeugniſſen aller Art, ſehr viel in die Hände von Sammlern übergegangen iſt. In vielen Häuſern findet ſich noch die urſprüngliche innere Einrichtung, altes Getäfel, breite Treppen von Eichenholz mit kunſtvoll gedrehten Knäufen, oder geſchnitzten Wappentieren auf den Antrittsſäulen.

Ein nicht geringes Intereſſe bietet ein Spaziergang um die Stadt. Türme und

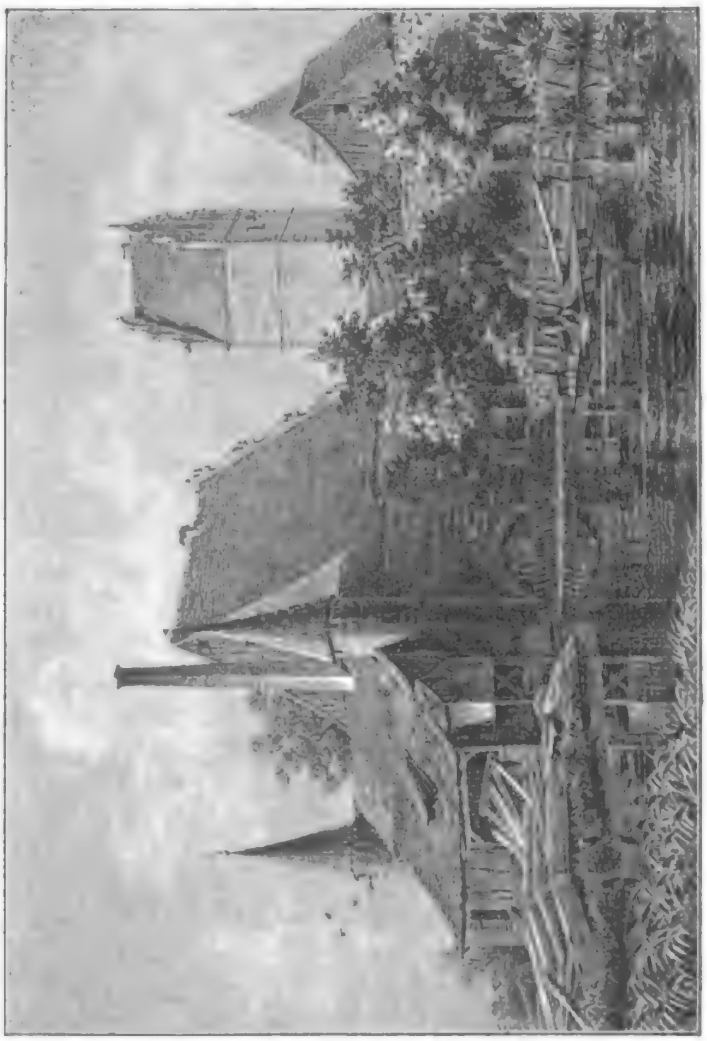


Chor der St. Georgekirche.

Mauern ſind noch ringsum erhalten, wenn auch letztere nicht mehr überall in ihrer urſprünglichen Höhe. An einigen Stellen, wie z. B. am Wörnitzthor und Segringer Thor, iſt der bedeckte Gang noch vorhanden, der früher von Turm zu Turm auf der Stadtmauer herumführte. Im Stadtgraben und auf den Zwingern ſind wohlgepflegte Obſt-, Gemüſe- und Blumengärten angelegt. Schattige Keller mit Kegelbahnen, auf denen man treffliches Bier trinkt, ziehen ſich an der Stadtmauer entlang, und die alten Wälle ſind mit herrlichen Bäumen bepflanzt. Einen wahrhaft herzerfreuenden Anblick gewährt ein ſolcher Gang um die Stadt. Bei jedem Schritt eröffnen ſich wieder andere Aus- und

Digitized by Google

Durchblicke auf die vielgestaltigen, epheuumwobenen Türme, und die mit Reben, Spalierobst und allerlei Grün überſponnenen Mauern. Ein Teil des Stadtgrabens auf der Nordſeite der Stadt, der vormalige Würſchingsbuck, iſt zu einem herrlichen Stadtpark umgeſchaffen. Da wechſeln kühle, farrenbewachſene Hohlwege und ſteile, auf Staffeln zu erklimmende Partien des alten Walles, von prächtigen Bäumen überſchattet, mit hübſchen Terraſſenanlagen und wohlgepflegten Blumenbeeten. Manches lauſchige Plätz-



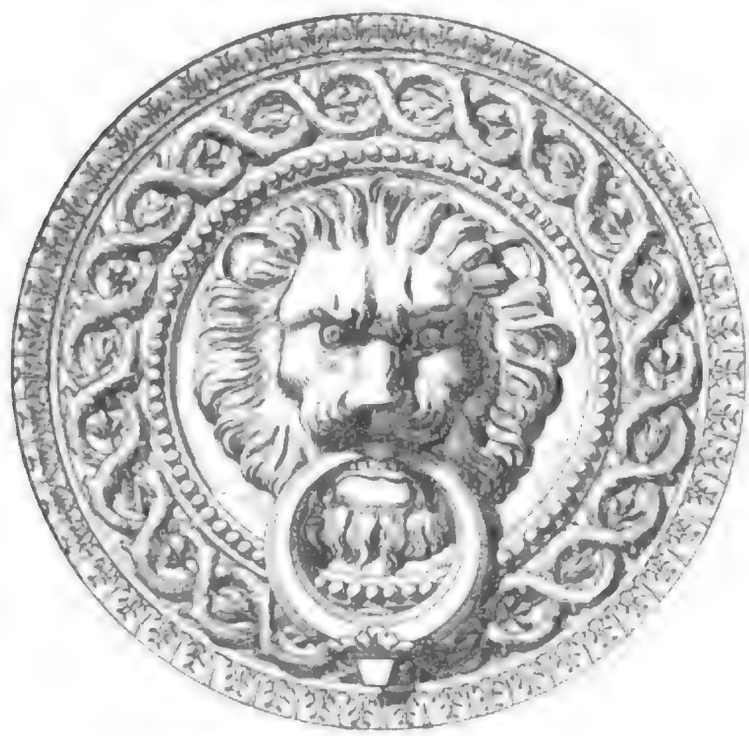
Stadtmühle und Nördlingerthor.

chen findet ſich hier, auf dem man ſtundenlang ſitzen und träumen kann. Über und zwiſchen dem Grün blinken die alten, ſonnenbeglänzten Mauertürme herein, im Weſten der hochgelegene, faſt überſchlanke „grüne Turm", weiter unten am Weiher das Rothenburger Thor mit ſeinem wehrhaften Vorbau, und wieder dazwiſchen ein kleinerer Rundturm mit maleriſchem Erker und halbverfallener, die Stadtmauer quer durchſetzender überdachter Stiege. Von dem hochgelegenen Segringer Thor an ſenkt ſich das Terrain allmählich gegen die Wörnitz zu, der Stadtgraben verflacht ſich, und an ſeine Stelle tritt ein Arm der Wörnitz. Dieſe Waſſerſeite der Stadt am Nördlinger-, Wörnitz- und

Digitized by Google

Rothenburger Thor iſt nicht minder intereſſant. Ganz einzig in ihrer Art iſt die 1490 erbaute und befeſtigte Stadtmühle am Nördlinger Thor. Nicht ſehr weit davon ſteht ein höchſt origineller Turm, deſſen oberer Stock aus Fachwerk aufgeſetzt und mit einem zur Hälfte abgewalmten Satteldach verſehen iſt, einem trutzigen Landsknecht mit tief in die Stirn gedrückter Sturmhaube vergleichbar. Auch weiterhin gegen das Wörnitz- und Rothenburger Thor fehlt es nicht an intereſſanten Partien. Ein ſchwermütiger Reiz liegt über dieſe Waſſerſeite ausgebreitet. Zum Teil von Privatgrundſtücken eingeſchloſſen, iſt es hier gar ruhig und einſam. Mauern und Türme ſpiegeln ſich in den ſtillen, weiden- und ſchilfumbuſchten Waſſern. Hier und da läßt ein aufſchnellendes Fiſchlein die glatte Waſſerfläche in mählich ſich weitenden Kreiſen erzittern, und ein leiſes Klingen und Rauſchen zieht durch das hohe Geröhricht.

Wir müſſen ſcheiden. Auf dem Wege zum Bahnhof hat man nach Durchſchreiten der Vorſtadt von der äußeren Wörnitzbrücke aus noch einen hübſchen Blick auf dieſe Stadtſeite. Die hier ſich verzweigende und verbreiternde Wörnitz ſcheint die Stadt ſeeartig zu umgeben. In ganzer Höhe ſpiegeln ſich die Türme in den träge dahinfließenden Waſſern und zu unſern Füßen ſtehen wie angewurzelt jene Prachtexemplare von Wörnitzkarpfen, die ſich weithin eines bedeutenden Rufes erfreuen.



Digitized by Google

Rostocks Profanbauten im Mittelalter.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)

Zu bestimmten Abständen sind der Mauer Wiekhäuser oder auch Türme vorgelegt. Die letzteren hatten verschiedene Bestimmungen. Vor allen Dingen sollten sie eine bessere Bestreichung des die Mauern angreifenden Feindes von den Flanken aus ermöglichen. Sie treten daher nach außen aus der Mauer vor. Sie ragten aber auch ziemlich hoch über dieselbe empor, weil sie zugleich als Späh- und Observationspunkte, sowie zum Kommandiren der benachbarten Mauer und ihrer Verteidiger dienen sollten. Auf alten Ansichten Rostocks sieht man eine große Anzahl Mauertürme abgebildet, von denen jeder seinen eigenen Namen hatte, wie der Kaiserturm, gelegen zwischen dem Grapengießer- und Fischerthor, der blaue Turm [1]) zwischem dem Fischer- und Bramowschenthor, der Lagebusch zwischen dem Kuh- und Steinthor, u. v. a. Auf der innern oder Stadtseite waren diese Türme häufig offen oder flach abgeschlossen. Hier befanden sich Winden oder andere Hebemaschinen, um Körbe mit dicken Steinen, Bündel von Pfeilen und sonstige Geschosse in die oberen Stockwerke des Turmes hinauf zu

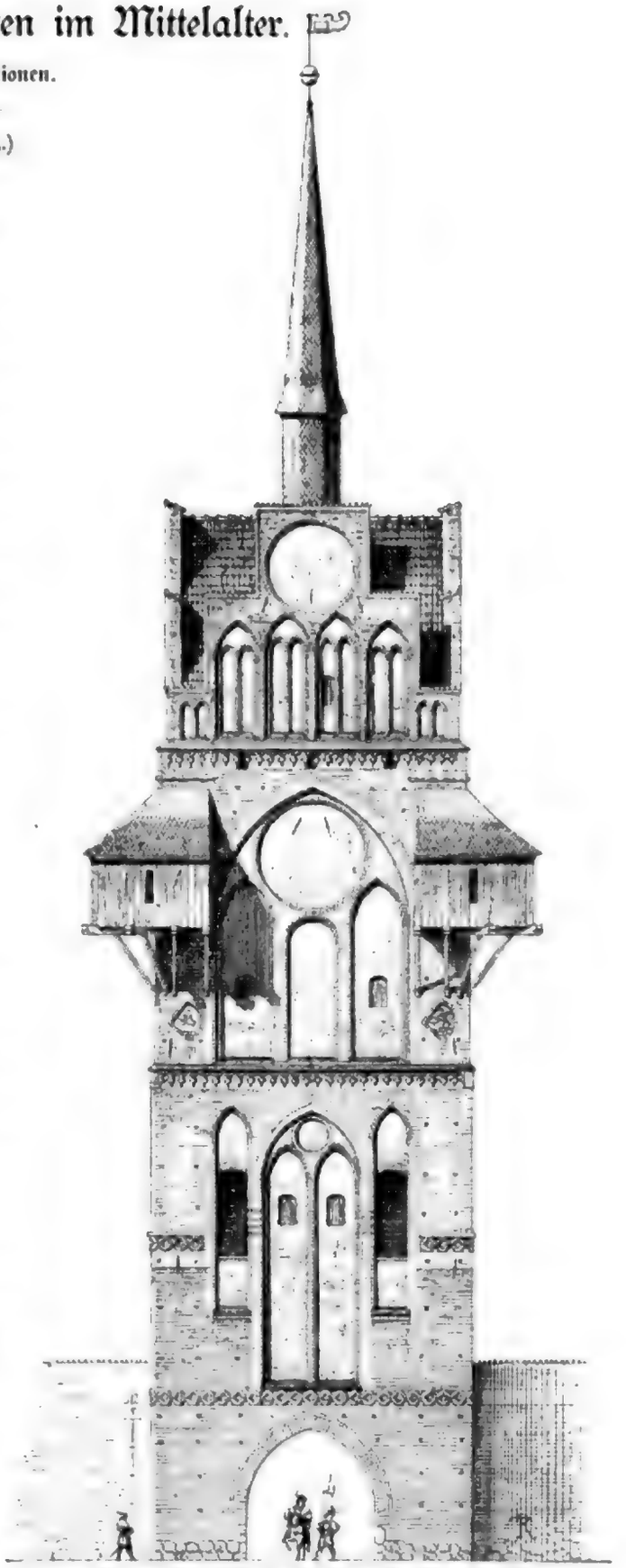


Fig. 16. Kropeliner Thor in Rostock, Stadtseite. (1361).

1) Blau, einer Wurzel mit dem englischen black, bedeutete früher sowohl im Hoch- als auch im Niederdeutschen oft so viel wie dunkel. Der Turm, dessen Räume zu Gefängnissen bestimmt waren, hatte deshalb nur wenig oder gar keine Lichtöffnungen.

Digitized by Google

winden. Denn für diese Geschosse dienten die Mauertürme zugleich als Niederlagsplätze und von ihnen aus wurden dieselben längs den Laufwegen der Mauern verteilt. Einfacher und in gleicher Höhe der Mauer waren die Wiekhäuser erbaut. Diese verhinderten wohl hauptsächlich das Ausweichen derselben an weniger bedrohten Punkten, wie ihr Name andeutet.

Den wichtigsten Teil der städtischen Befestigungswerke aber bildeten die hohen und sehr stark gebauten Thore; sie waren die Citadellen der Stadt und konnten sowohl nach dem Felde als auch nach der Stadt zu verteidigt werden. Die Bewachung der Thore in Krieg und Frieden, bei Tag und Nacht war ein Hauptgeschäft der bewaffneten Bürgerschaft, denn vor einem unerwarteten Feinde mußte man im Mittelalter stets auf der Hut sein. Ein beständiges Spionir- und Spähsystem wurde daher auch von jenen zahlreichen Thoren und Türmen, auch von den Kirchtürmen herab, eifrigst betrieben: „Gute Kundschaft ist halb gewunnen Spiel", sagt ein kluger mittelalterlicher Städteverteidiger. Die Bürger jener Zeit waren stolz auf ihre Mauern und betrachteten sie nicht nur als ein hochnotwendiges und nützliches Ding, sondern auch als eine Zierde der Stadt. Besonders war die Architektur der Thore eine reiche, mit Blenden, Wappen und glasirten Ziegeln ausgestattete. Sie hatten zugleich die Aufgabe, die Stadt auch nach außen hin würdig zu repräsentiren und dem durchziehenden Fremden gleichsam den Willkommgruß entgegen zu bringen; an den Thoren sollte man schon erkennen, was dahinter steckt.

Ein Zeuge solch mittelalterlicher Wehrhaftigkeit hat sich in dem gewaltigen Kroepelinerthor auf Rostocks Westseite erhalten. Die Erbauung seines Turmes geschah 1361 [1]). Im vorhergehenden Jahre hatte König Waldemar von Dänemark die reiche Hansastadt Wisby auf Gotland mitten im Frieden überfallen und beraubt. Wie ein Laufseuer verbreitete sich die Nachricht dieser Gewaltthat an den Küsten der Ostsee, und die Rostocker hatten alle Ursache, vor dem feindseligen Nachbar auf der Hut zu sein. Es war die Zeit der Rüstung zu jenem großartig nationalen Kampf der hansischen Bürger gegen die Könige des Nordens, der mit der Flucht Waldemars und der Abtretung der schwedischen Provinz Schonen an die Hansastädte endigte.

Der untere Teil am Turm ist unzweifelhaft der Mauerrest des bei der Erbauung der Neustadt Rostock um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts zu gleicher Zeit mit der Ringmauer errichteten Thores. Diese Thatsache giebt sich namentlich im Inneren deutlich zu erkennen, wo der spätere Bau ziemlich regellos auf dasselbe aufgesetzt ist. Der Grundriß besteht aus einem Rechteck von 11,18 Meter Länge und 9,6 Meter Tiefe. Auf dem Granitfundament erhebt sich das alte Mauerwerk bei einer Stärke von 2,8 Meter bis zur Höhe von 10 Meter. Alsdann beginnt, leicht kenntlich an den helleren Ziegeln, der neue Bau, der durch Gesimse aus glasirten Ziegeln nach außen in zwei Hauptstockwerke abgeteilt ist. Das obere Stockwerk ist zweimal um einen halben Stein abgesetzt. Über seinem abschließenden Gesims steigen in schönen Verhältnissen die um einen ganzen Stein zurückgesetzten Giebel des Kreuzdaches empor. Ein schlanker, mit Schindeln gedeckter Dachreiter auf der Vierung läßt das Aufstrebende des ganzen Baues nach oben ausklingen. Die Totalhöhe beträgt 55 Meter und wird von keinem zweiten Gebäude dieser Art in Norddeutschland auch nur annähernd erreicht.

1) Nach der Urkunde im Rost. Stadtarchiv.

Digitized by

Die Mauerflächen ſind mit reichem Blendenſchmuck wirkungsvoll belebt. Beſonders zeichnet ſich hierdurch die Stadtſeite (Fig. 16) aus. Fig. 17 giebt eine Anſicht des

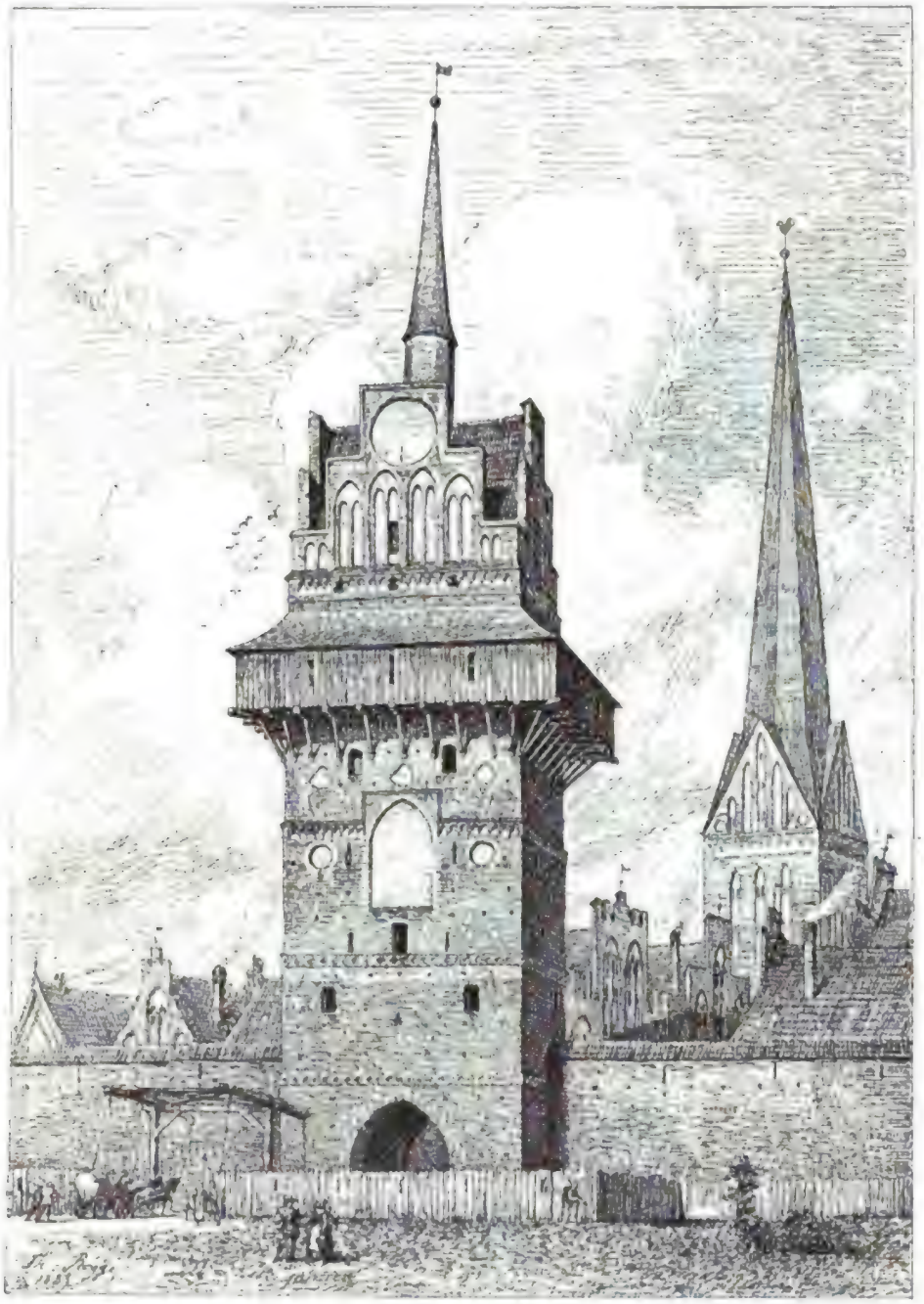


Fig. 17. Kroepelinerthor in Roſtock, Feldſeite. (1361)

Thorturmes von der Feldſeite, wie ſich derſelbe in ſeiner Umgebung bald nach der Erbauung ausgenommen haben mag. Einfacher behandelt ſind Nord- und Südſeite. Eine

Digitized by Google

Zeichnung des ſchönen Giebelabſchluſſes der letzteren giebt Fig. 18. Dasſelbe Motiv wiederholt ſich mit einiger Variation auch nach Norden.

Fig. 19 a und b zeigt die beiden aus dem Vierpaß konſtruirten Frieſe, die zur Verſtärkung des nur aus einer Waſſernaſe beſtehenden Geſimſes dienen. Von b, dem unteren Fries, hat ſich nur noch das Stück über der Thoröffnung erhalten, da derſelbe ſich konſtruktiv an den anderen Stellen nur ſchlecht mit dem alten Mauerwerk verbinden ließ; hier aber wurde bis auf den Thorbogen durchgebrochen, um die Blende einſetzen zu können.

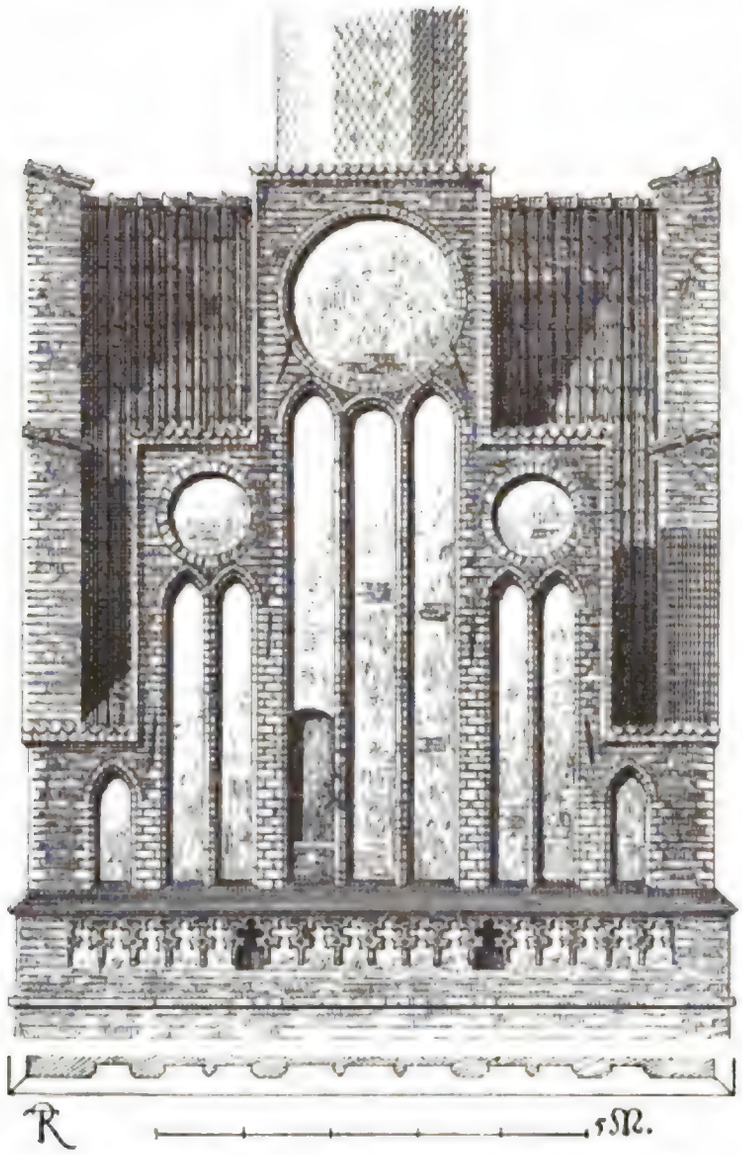


Fig. 18. Giebel an der Südſeite des Kroepelinerthors zu Roſtock. (1361).

Der Grund der Blenden und Frieſe iſt weiß geputzt, bei den Wappenblenden ſcheint derſelbe auch bemalt geweſen zu ſein. Die Umrahmung der Blenden und Maueröffnungen geſchieht bei dem neuen Bau überall durch hellgelbe Ziegel, deren Ecken abgefaſt ſind.

Das Innere des Thores zerfällt in fünf durch Balkenlagen von einander getrennte Stockwerke. Luken und ſchmale nach innen ſich erweiternde Schlitze erleuchten die einzelnen Räume. Der Zugang ſcheint von der Mauer aus in den zweiten Stock ſtattgefunden zu haben, da eine beſondere Treppenanlage unter dem Thore nicht vorhanden iſt. Das zur Verteidigung beſtimmte Material wurde vermittelſt einer im oberen Stockwerk noch befindlichen Winde durch eine Luke, die durch ſämtliche Boden hindurchgeht, hinaufgehoben.

Eine Hauptrolle in der Militärarchitektur des Mittelalters ſpielte der Wehrgang oder die Galerie. Am Kroepelinerthor wurde eine ſolche, wie ſich deutlich erkennen läßt, von den durch die Mauer tretenden Balken des oberſten Stockwerkes getragen (Fig. 20). Von unten dienten Streben, die auf Kragſteinen ruhten, als Stützen. Das Dach hing in eiſernen Öſen und Haken, die beinahe noch vollzählig in der Mauer vorhanden ſind. Um die Stadtſeite des Thores konnte die Galerie der ungemein leicht aufgemauerten Blenden

halber nicht ganz herumgeführt werden. Dekorativ aber wird ſie in ſchöner Weiſe wieder unter ſich verbunden durch den Spitzbogenabſchluß jener Blenden des oberen Stockwerkes. Die Galerie war für den Fall einer Belagerung zur Aufnahme von Verteidigern beſtimmt und ſchützte vor allem den Fuß des Thores durch vertikale Beſtreichung. In ihrem Fußboden befanden ſich Gießlöcher, durch die die anſtürmenden Feinde mit geſchmolzenem Blei, ſiedendem Waſſer, brennendem Pech u. dergl. überſchüttet wurden. Auch große Steine hatten von dieſer beträchtlichen Höhe herab eine nicht zu unterſchätzende Wirkung. Bogenſchützen und Schleuderer fanden in der Galerie eine vortreffliche Deckung, um ungehindert zielen zu können. In dem Gutachten, welches der Stadtkapitän Thom. Kars 1620 bei dem Herannahen der Kriegsfurie über den Verteidigungszuſtand der Stadt abgab, ward verlangt, die Galerie auszubeſſern [1]). Zuletzt findet ſie ſich auf den beiden Anſichten Roſtocks in Merians Topographie, 1653, angegeben.

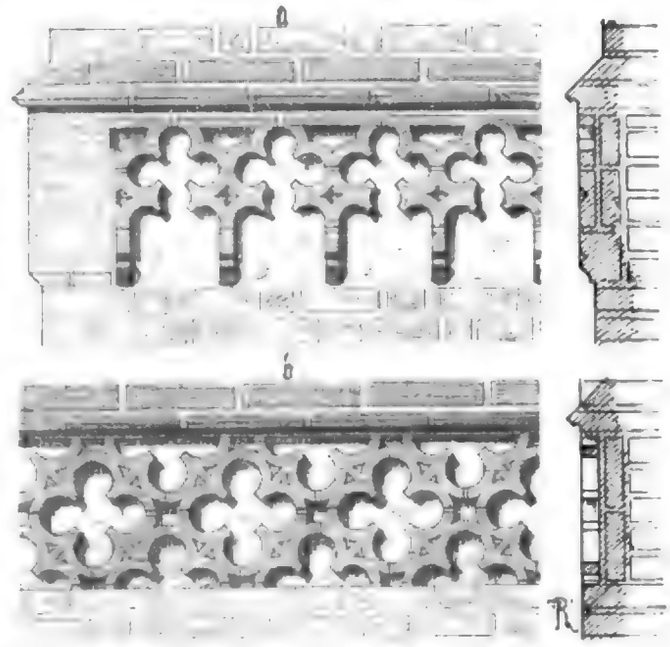


Fig. 19. Friese vom Kroepelinerthor in Rostock.

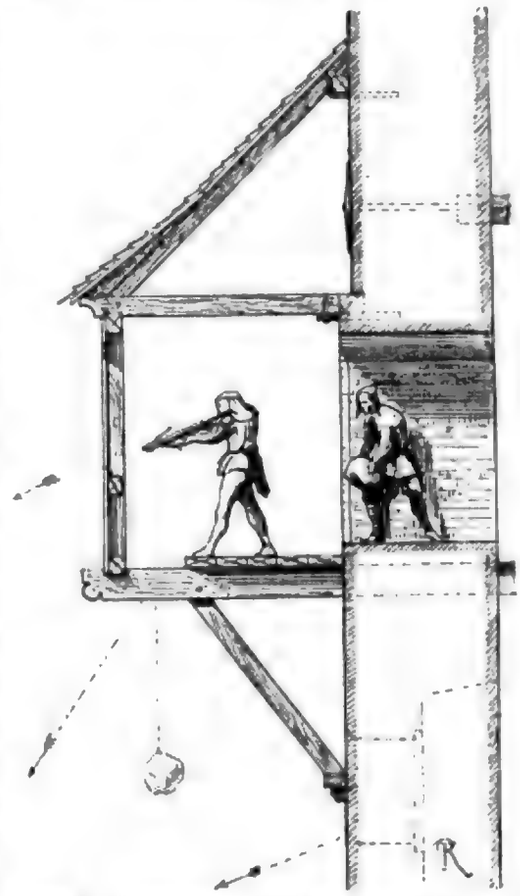


Fig. 20. Durchschnitt der Galerie am Kroepelinerthor in Rostock.

Der Ziegelbau iſt, abgeſehen von dem, was in neuerer Zeit an ihm geſündigt worden, infolge ſeiner ausgezeichneten Technik größtenteils gut erhalten. Die klare, dem ernſten Zweck entſprechend einfach gehaltene Kompoſition, die wohl abgewogenen Verhältniſſe, die muſtergültige Verbindung von Architektur und Dekoration, die ſinnreiche Anwendung des durch das Baumaterial gegebenen Farbenwechſels mit grün glaſirten und gelb oder rot gebrannten Steinen, Putzflächen u. ſ. w. laſſen das Kroepelinerthor eine hohe Stufe unter den mittelalterlichen Profanbauten Norddeutſchlands einnehmen [2]). Außerdem iſt es in hiſtoriſcher Beziehung

1) Roſt. Stadtarchiv Abth. 30 j. Kr. Nr. 3143, I.

2) Ein kleines Modell des Kroepelinerthores ohne Galerie befindet ſich in den königlich preußiſchen Kunſtſammlungen, früher im alten Muſeum zu Berlin.

Digitized by Google

eines der interessantesten Denkmale in den Hansastädten, das laut und vernehmlich ihre einstige politische Machtstellung verkündet.

Das älteste Stadthor Rostocks ist das Petrithor auf dem östlichen Ende der Altstadt. Ein paar schlanke Blenden auf jeder Seite der Thoröffnung und einige Gießlöcher über derselben beleben die Feldseite des einfachen viereckigen Gebäudes. Es wurde zugleich mit der Ringmauer in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts errichtet und gehört in seinen Formen der Übergangsperiode vom romanischen zum gotischen Stil an. Kalkbewurf und Tünche neuesten Datums beginnen glücklicherweise bereits wieder abzufallen. Ein der zunehmenden Bedeutung der Stadt und der mehr und mehr entwickelten Kriegskunst entsprechender Aufbau, wie er beim Kroepelinerthor stattfand, konnte hier um so leichter fortfallen, da die an dieser Stelle unmittelbar vorüberfließende Warnow mit ihren Niederungen hinreichenden Schutz gewährte.

Dem Übergangsstil gehört außerdem noch das Kuhthor der Mittelstadt an, das sich, auf einer Seite halb verschüttet, zwischen Steinthor und Grube befindet. Als Zierde dieses breiten Gebäudes lassen sich zinnenartig ausgeschnittene Putzflächen erkennen. Seiner ursprünglichen Bestimmung hat dasselbe schon lange nicht mehr gedient.

Einer der Hauptzugänge der Stadt war nächst dem Kroepelinerthor das Steinthor. Der schöne gotische Turm, der den Zugang deckte, wurde 1566 von den mecklenburgischen Fürsten niedergerissen. Das jetzige Steinthor ist ein nicht übler Renaissancebau aus dem Jahre 1576, jedoch durch Anstrich entstellt.

Der dreißigjährige Krieg, dieser grausame Zerstörer der deutschen Kultur, brach auch die Blüte Rostocks. Seit Wallenstein mit seinen Scharen im Jahre 1628 von der Stadt Besitz genommen hatte, begannen für sie eine Reihe von Leiden, die durch die spätere Einnahme durch die Schweden kaum gelindert wurden. Allein der an den Häusern im Inneren der Stadt angerichtete Schaden wurde damals auf über 11 Tonnen Goldes oder 1150000 Rthr. angenommen. Der Handel, die Hauptquelle von Rostocks Reichtum, wurde gänzlich gehemmt durch die Aufwerfung von Schanzen und die Anlage eines Zolles in seinem Hafenort Warnemünde, den die Schweden noch lange Zeit hindurch besetzt behielten. Mit einer selbständigen Kunstblüte war es fortan für Rostock vorbei.

Theodor Hagge.

Bücherſchau.

Anton Springer. Bilder aus der neueren Kunſtgeſchichte. Zweite vermehrte und verbeſſerte Auflage mit Illuſtrationen. Zwei Bände. Bonn, Adolph Marcus.

Als Springer im Jahre 1867 ſeine Bilder aus der neueren Kunſtgeſchichte veröffentlichte, haben wir ſie an dieſer Stelle willkommen geheißen als eine der edelſten und reifſten Gaben, welche uns die moderne Kunſtlitteratur geboten. Längſt iſt der Inhalt dieſes vortrefflichen Buches Gemeingut unſerer Wiſſenſchaft und der allgemeinen Bildung geworden, ſeit vielen Jahren iſt es im Buchhandel vergriffen und der Verfaſſer würde ſich auch durch eine neue Ausgabe, welche im Weſentlichen nur einen Wiederabdruck geboten hätte, vielſeitigen Dank erworben haben. Aber was die neue Auflage bietet, iſt ein neues Werk, welches nur zur Hälfte mit dem Material der alten Ausgabe rechnet, zur vollen Hälfte neue Abhandlungen bringt, und auch in den übernommenen Aufſätzen eine durchgreifende Bearbeitung und Bereicherung erhalten hat.

Die erſte Auflage hatte zehn Abhandlungen enthalten, welche die „Neuere Kunſt“ im Weſentlichen ſeit dem Beginne der Renaiſſanceperiode darſtellten, der einleitende Aufſatz über das Nachleben der Antike im Mittelalter bildete gleichſam die Brücke, welche vom Ableben der antiken Kunſt bis zu ihrer Wiedergeburt im fünfzehnten Jahrhundert hinüberleitete. In der neuen Auflage iſt die ſcheinbare Ausſchließung des Mittelalters geſchwunden, die mittelalterliche Kunſt und die der Renaiſſance erſcheinen dem klaſſiſchen Altertume gegenüber als ein geſchloſſenes Ganzes, deſſen einzelne Glieder jedesmal Stellung nehmen müſſen zu dem Koloß der antiken Kunſt; dieſe iſt es, die ſelbſt in ihren Trümmern und ſelbſt da, wo ſie mehr geahnt als gekannt iſt, den unweigerlichen Maßſtab für jedes neue Gebilde abgiebt. Nicht weniger als vier völlig neue Aufſätze ſind der mittelalterlichen Periode gewidmet: Kloſterleben und Kloſterkunſt im Mittelalter, die byzantiniſche Kunſt und ihr Einfluß im Abendlande, die deutſche Kunſt im zehnten Jahrhundert und die mittelalterliche Kunſt in Palermo.

Die Periode der Renaiſſance ſetzt dann wieder mit zwei ältern Abhandlungen ein: die Anfänge der Renaiſſance in Italien und Leon Battiſta Alberti, läßt die Abhandlung über Rafaels Diſputa und Schule von Athen fort, weil dieſe Fragen in des Verfaſſers größerer Schrift über Rafael eingehend erörtert ſind, fügt dann aber hinzu Leonardo da Vinci's Selbſtbekenntniſſe und das Ende der Renaiſſance und ſchließt den erſten Band mit der höchſt anmutigen Geſchichte vom gotiſchen Schneider von Bologna. In den acht Abhandlungen des zweiten Bandes, welcher die Entwickelung der Kunſt diesſeits der Alpen verfolgt, haben wir ebenfalls drei neue zu erwähnen. Auf den altdeutſchen Holzſchnitt und Kupferſtich folgen als neue Gaben Dürers Entwickelungsgang und die deutſche Baukunſt im ſechzehnten Jahrhundert. Beibehalten ſind Rembrandt und ſeine Genoſſen, der Rococoſtil, die Kunſt während der franzöſiſchen Revolution, die Wege und Ziele der gegenwärtigen Kunſt, zum Schluß iſt der Aufſatz über Kunſtkenner und Kunſthiſtoriker hinzugefügt.

Man erſieht aus dieſer Zuſammenſtellung, daß Springer auch in dem neuen Buche der Methode des älteren Werkes treu geblieben iſt. Er giebt Bilder, von denen jedes in ſich geſchloſſen, welche aber alle durch einen geiſtigen Faden unter ſich verbunden ſind. Dieſe

Digitized by Google

Essays behandeln nicht willkürlich einzelne interessante Momente, sondern greifen die wichtigsten Entwickelungsstufen heraus, halten sich entweder an den einzelnen hervorragenden Träger einer großen Zeit, oder gruppieren eine Fülle von Einzelerscheinungen zu einem besonderen Bilde. Die Essays sind in ihrer Form nicht unwesentlich durch den Umstand beeinflußt, daß sie Vorträgen in größeren Versammlungen ihren Ursprung verdanken. Ein solcher Vortrag zwingt zu einer zusammenfassenden Darstellung, welche dem Hörer zunächst die kulturgeschichtliche Wichtigkeit des Thema's zum Bewußtsein bringt, welche ihn befähigt, an der Hand eines kundigen Führers wie von einer hohen Warte herab Gemeinsames und Gesetzmäßiges zu erkennen, wo ihm bisher nur eine krause Fülle von Einzelheiten gegenüberstand; in einem solchen Vortrage darf der Redner nicht mit den Bausteinen schieben, die großen Formen des Heiligtums, in das er einführt, müssen schlank und klar emporschießen, im allerhöchsten Maße muß er selbst das Thema beherrschen, welches er dem Hörer zu eigen geben will.

Wir sind in der deutschen — und auch in der fremden — Litteratur nicht reich an Werken, welche diese höchste Aufgabe der graziösen Kunstform des Essays in so vollkommener Weise erfüllten wie diese Aufsätze von Springer, welche für den Zweck des Abdrucks weit hinausgewachsen sind über die ursprünglichen Grenzen des Vortrages, welche aber von ihrem Ursprunge her die Frische und anschauliche Lebendigkeit, die direkte Fühlung zwischen dem Gebenden und dem Empfangenden bewahrt haben.

Wenn es schon im ersten großen Griffe schwer ist, der geschriebenen Abhandlung die Frische des Gesprochenen zu wahren, so ist es fast noch schwieriger sie zu schützen, wenn während einer Weiterarbeit von zwanzig Jahren fortwährend neues Material heranschießt, das nicht übergangen werden darf, aber auch nicht den alten Hauptstamm überwuchern soll. Ein Aufsatz wie Springers Nachleben der Antike im Mittelalter war in seiner älteren Form ein wahrhaft vollendetes Beispiel der Fähigkeit, aus halbverlorenen einzelnen Notizen und Beobachtungen ein lebendiges Bild zu gestalten; was Springer hier geschrieben, ist seitdem die Grundlage für alle hierhergehörigen Betrachtungen geworden, welche man als wesentlich abgeschlossen ansehen durfte. Es ist nun ein wahrhaft litterarischer Genuß, zu verfolgen, wie Springer diese Arbeit an allen Stellen ausgeweitet hat, ohne ihr Gefüge zu zersprengen, wir erhalten ganze Reihen von bisher nicht bekannten litterarischen Belegen über die Achtung vor der antiken Kunst im Mittelalter, im Gegensatz dazu über die Stellung des päpstlichen Hofes zur Zeit der Renaissance; wir bekommen neue Beispiele über antike Details an mittelalterlichen Bauwerken, wir erkennen — durch eine Illustration unterstützt — eine Nachbildung des antiken Dornausziehers in einem Bildwerke des elften Jahrhunderts, erfahren Neues über den Handel mit Antiken, über die Quellen der Geschichte von den schönsten Frauen, über die Aussprüche der Geistlichen über antike Kunst, über die Poesie der Vaganten; und das alles im Rahmen des alten Essays, der schon so erfüllt scheint mit kleinen Detailangaben, daß kein Tropfen mehr einführbar schien, ohne das kristallinisch reine Gefäß zu zersprengen.

Ein Werk von gleicher Meisterschaft ist die nächste Abhandlung über Klosterleben und Klosterkunst im Mittelalter. Man soll es ihr schwerlich anmerken, daß ihr eine lateinische Habilitationsschrift (de artificibus monachis et laicis medii aevi, Bonn 1861) zu Grunde liegt. Der Verfasser ist in der angenehmen Lage, für alle Belegstellen und Einzelheiten auf diese gelehrte Schrift verweisen zu können, um nun frei von allem Ballast das Bild des Klosterlebens zu entrollen. Der Reingewinn dieser Arbeit, welche mit erstaunlicher Klarheit den Charakter und die Bedeutung der einzelnen Ordensgruppen herausschält, kommt noch mehr der allgemeinen Kulturgeschichte als der spezifischen Kunstgeschichte zu Gute. Für letztere ebnet sie vornehmlich den Boden, indem sie die Vorstellung von der einseitig kirchlichen Kunst des Mittelalters beseitigt, die Teilnahme der Klöster auf das richtige Maß zurückführt und die freie Kunst des Laienelementes wieder in ihr Recht einsetzt. Hier spricht vor allem der Historiker, welcher die Tragweite einzelner Notizen über Urheberschaft zu würdigen, den Bauherrn und den Baukünstler zu trennen weiß.

Digitized by Google

Die Wahl der Themata die byzantiniſche Kunſt im Abendlande und die deutſche Kunſt des X. Jahrhunderts iſt bezeichnend für den Verfaſſer. Seiner Anſchauung widerſtrebt die herrſchende Annahme daß die byzantiniſche Kunſt wie ein unorganiſches Gebilde über vielen Jahrhunderten europäiſchen Kunſtlebens laſte. Es iſt ihm ein Axiom, daß auch hier ein Leben vorhanden ſein müſſe, welches man nur bisher nicht genugſam beachtet, indem man über den gemeinſamen Zügen die einzelnen Verſchiebungen überſah. Dieſe Verſchiebungen dürfen aber auch nicht willkürlich, ſondern müſſen in zwingender Geſetzmäßigkeit gewachſen ſein. Wir wiſſen, wie ernſthaft Springer die Bearbeitung des hierfür maßgebenden Materials in Angriff genommen, wie er ſelbſt und ſeine Schule die Manuſkripte zum Ausgangspunkt eifriger Studien gemacht, und wir empfangen in dieſem Eſſay das erſte zuſammengefaßte Ergebnis vieljähriger Arbeit. Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß Springer hierbei ſein Material im Einzelnen vorführen muß, dieſes Material iſt noch kein Gemeingut der gebildeten Welt, an welche ſich dieſe Aufſätze wenden; der Leſer wird völlig neue Namen vor ſich auftauchen ſehen und wird eine einzelne, im tiefen Schatten einer alten Sakriſtei verborgene Bilderhandſchrift als Angelpunkt für weithingehende Betrachtungen gewahren. Selbſt einem Springer iſt es nicht möglich, dieſe noch ſo wichtigen Wahrnehmungen zu einer plaſtiſchen Vorſtellung zuſammenzuballen; der Schlußſatz, daß die byzantiniſche Kunſt eine lebendige, aus heimiſchen Wurzeln ſtark entwickelte Kunſt geweſen ſei, enthält noch einen tüchtigen Rückſtand perſönlicher Überzeugung, für welche uns allerdings kein anderer Schriftſteller ſoweit zu gewinnen vermag wie Anton Springer. Dieſer Überzeugung ſteht die andere gegenüber, daß wir die abendländiſche Kunſt des frühen Mittelalters nicht bloß als einen Niederſchlag der byzantiniſchen, ſondern als eine ſelbſtändige aufzufaſſen haben. Hier iſt der Blick ſchon freier; wenn das Material auch hier noch lückenhaft iſt, ſo liegen uns doch die Werke näher, wir verbinden mit ihnen feſtere Vorſtellungen, verfolgen ſie mit nationaler Freudigkeit und vermögen den großen Zügen, mit welchen der Verfaſſer dieſes Gebiet zergliedert und wieder zuſammenfaßt, leichter zu folgen, aber auch hier bleibt manches Einzelne noch der fachwiſſenſchaftlichen Kontroverſe unterſtellt.

Der Aufſatz über die mittelalterliche Kunſt in Palermo führt uns auf den Punkt, wo wieder einmal, wie früher in Byzanz, die Kultur des Morgenlandes und des Abendlandes zuſammenſtoßen. Die Anſchauung der Monumente, in deren Mitte der Verfaſſer 1882 einen Winter zugebracht, giebt dieſem Aufſatze trotz der vielen Details, deren Aufzählung nicht unterbleiben konnte, eine beſondere Wärme, etwas von dem ſonnigen Abglanz des Südens.

In den folgenden Aufſätzen über die Entſtehung und Entwickelung der Renaiſſance ſtehen wir wieder mit Springer auf feſterem Boden. Sie ſind ſo vollendet, daß die zwanzig Jahre, die ſeit ihrer Entſtehung dahingegangen, und welche doch grade für das Studium der Renaiſſance ſo viel Neues gebracht haben, ihrer Friſche und Schärfe nichts anhaben konnten. Ein anderer Herausgeber würde es für völlig unnötig gehalten haben, an dieſen Bogen zu ändern, aber der Verfaſſer ſelbſt hat überall die feinfühlige Hand angelegt, wo ein harter Ausdruck zu mildern war, wo ein Satz, der vor zwanzig Jahren nur erſt als Vermutung ausgeſprochen werden konnte, jetzt durch neues Material zur glänzenden Gewißheit geworden iſt.

Der neue Aufſatz über Leonardo da Vinci's Selbſtbekenntniſſe verſteht es, in meiſterhafter Weiſe aus dem ſchwer knetbaren Material von Leonardo's Malerbuch ein plaſtiſches Bild zu geſtalten. Der ebenfalls neue Aufſatz über das Ende der Renaiſſance giebt in feſſelnden Zügen ein Bild von dem Zuſammenhange der Kunſt und der Litteratur im ſechzehnten Jahrhundert, Rafael und Caſtiglione am Beginne, Tizian und Aretino am Schluſſe der Periode; beſonders die beiden letzten Geſtalten in höchſter Anſchaulichkeit ihres Weſens auf dem Hintergrund der Stadt Venedig herausgearbeitet.

Im zweiten Bande, welcher die Kunſt in Deutſchland, Frankreich und den Niederlanden verfolgt, iſt die Erweiterung, welche die einſchlagenden Studien während der letzten zwanzig Jahre erfahren haben, ſehr fühlbar geworden. Man ſpürt es, wie die Forſchung, welche ſich zunächſt nur mit den hervorragenden Bauten, Gemälden und Skulpturen beſchäftigt

hatte, immer weitere Kreise in ihren Bereich gezogen hat, wie sie den ornamentalen und mehr handwerklichen Bildungen gerecht geworden ist und erkannt hat, ein wie großer Teil der Schaffenskraft in deutschen Landen den Erzeugnissen der Kleinkunst zu teil geworden ist.

Springer hatte in seinem Aufsatze über den altdeutschen Holzschnitt und Kupferstich vor zwanzig Jahren zum ersten Mal mit vollen Tönen diese Erkenntnis ausgesprochen und auf das unendlich reiche Gebiet deutschen Geisteslebens hingewiesen, das in diesen unscheinbaren Werken blüht. Es lag nahe, daß Springer sich nach diesen Vorarbeiten vor allem der Betrachtung Dürers zuwenden mußte, und wir wissen, daß seine Arbeiten für eine umfassende Würdigung Dürers weit gediehen waren, als Thausing mit dem Plane seines Werkes hervortrat, für welches das Material keinem Andern in ähnlich reicher Weise zu Gebote stand. Wir müssen es Springer besonderen Dank wissen, daß er die wesentlichen Momente seiner Betrachtung des großen Meisters hier zu einem Essay über Dürers Entwickelungsgang zusammengefaßt hat; es wird dieser Aufsatz in hervorragender Weise berufen sein, das Bild des herrlichen Meisters in weiten Kreisen greifbar festzustellen.

In dieselbe Periode deutscher Kunst fällt das Material zu dem Aufsatz über die deutsche Baukunst im sechzehnten Jahrhundert. Die merkwürdige Erscheinung des Abstoßens der heimischen Bauweise und der Aufnahme eines fremden Formenkreises, die wir als die deutsche Renaissance zu bezeichnen pflegen, wird hier in ihren großen Zügen, vor allem auch im Zusammenhange mit der Kulturgeschichte verfolgt; wir sehen als besondere Gruppe die italienische Renaissance, welche direkt durch fremde Werkmeister nach Deutschland übergeführt wird, im Gegensatz dazu die Formen, welche deutsche Buchdrucker, Holzschneider und Zeichner, welche in Italien gelebt haben, nach Deutschland verpflanzen, Formen, welche hier im naiven Mißverstehen umgebildet werden. Die einzelnen Perioden dieser Renaissance, welche sich zumeist mit ornamentalen Einzelheiten abgiebt und sich nur schwer zu selbständiger, baulicher Gliederung emporringt, werden verfolgt; wir sehen alle Erschwerungen, die auf ihr lasten durch das Stocken des Kirchenbaues, die bürgerliche Enge des Lebens, welchem das Bedürfnis des weiten Palastes fehlt; alle Grundbedingungen, welche in Italien jedem Bau das Gepräge einer künstlerischen Individualität geben, fallen hier fort, das handwerksmäßige Vergnügen an den schmückenden Einzelheiten steht im Vordergrund. Neben dem italienischen wird der niederländische Einfluß in voller Weise gewürdigt. Dieser Aufsatz Springers, welcher die zur Zeit noch weitgehende Begeisterung für die Formenwelt der deutschen Renaissance auf eine ruhigere und geteilte Anerkennung zurückführt, wird nicht verfehlen, eine weithintragende Wirkung auszuüben.

Der ältere Aufsatz über Rembrandt und Genossen hat nur geringer Ergänzungen bedurft, dagegen hat die Abhandlung über das Rococo ihr Gesicht nicht unerheblich verändert. Wenn Springer vor zwanzig Jahren eine Rechtfertigung dieser Periode glaubte geben zu sollen und sie noch vor den Vorwürfen schlimmster Art schützen mußte, so sehen wir heute die Anerkennung dieser Zeit vollkommen gesichert und für ihre Kenntnis ein unendliches, vor zwanzig Jahren noch völlig unbekanntes Material herbeigeschafft. Auch hier vermag Springer auf Grund der seitdem erschlossenen Ornamentstiche und Architekturbücher das Bild der Entwickelung zu gliedern, den Anteil der leitenden Meister näher zu bestimmen. Aber in diesen Details ist die Arbeit noch nicht abgeschlossen. Springers Betrachtung über die Architektur der Periode, auch die Unterscheidung des Rococo in Frankreich und Deutschland wird in nicht langer Zeit eine Erweiterung und Präzisirung erheischen. Was aber an Springers Arbeit unverwelklich bleibt, ist das Bild des gesellschaftlichen Untergrundes, auf welchem diese Kunst sich mit geschichtlicher Notwendigkeit aufbaut.

An die Schilderung der Kunst zur Zeit der französischen Revolution schließt sich der Aufsatz über Wege und Ziele der heutigen Kunst, der lange Zeit hindurch für weite Kreise die Gültigkeit eines Programmes hatte und den Springer in dankenswerter Weise unberührt gelassen hat als Denkstein der Anschauung am Ende der sechziger Jahre. In einem Zusatze geht Springer auf die weitere Entwickelung der neuesten Zeit ein, welche zunächst bereit ist, die alte Schale des Klassizismus und der Romantik zu zerbrechen, welche

Digitized by Google

die Naturwahrheit als Programm aufstellt, ohne sich der Grenzen bewußt zu sein, welche jede Kunst von der Naturerscheinung trennt. Etwas kopfschüttelnd, aber nicht hoffnungslos steht er der neuesten Entwickelung gegenüber in der Stimmung, in welcher Goethe sagt:

Mag sich der Most noch so absurd geberden,
Am Ende giebt's doch einen Wein.

Der letzte Aufsatz über Kunstkenner und Kunsthistoriker ist ein Nachklang der Kämpfe, die in letzter Zeit über die Wertschätzung und Beurteilung älterer Kunstwerke mit zum Teil großer Erbitterung geführt worden sind. Die als Kunstkenner auftretenden Männer, zumeist ausübende Künstler, warfen den Historikern und vice versa Unkenntnis vor; jede größere Anschaffung in unseren Museen, jede Besetzung eines wichtigen Verwaltungspostens wurde Ausgangspunkt heftiger Anfeindungen. Es ist Springers ernstliches Verdienst, die wirklich fruchtbaren Gesichtspunkte, welche in diesen Kämpfen zu Tage traten, gesichtet, geprüft und zusammengefaßt zu haben. Alles Persönliche ist hierbei verschwunden, wir sehen die lautere Geistesarbeit der Männer, denen es Ernst darum ist, die Kunstwerke aller Zeiten als wichtigste Dokumente für die Geschichte des menschlichen Geistes zu erfassen und welche berufen sind, die Kunstgeschichte als würdige Schwester aller streng wissenschaftlichen, historischen Disciplinen zur Geltung zu bringen.

Julius Lessing.

Das Dreifaltigkeitsbild von Rubens in der Bibliothek zu Mantua.

Mit zwei Radirungen.

Wiederholt ist in letzter Zeit auf das große, leider in zwei Stücke zerschnittene Bild der heil. Dreifaltigkeit hingewiesen worden, welches Rubens bald nach seiner Rückkehr aus Spanien im Jahre 1604 oder 1605 für den Herzog Vincenzo I. Gonzaga in Mantua malte, wahrscheinlich das früheste Werk, das sich in Italien aus der Periode seines dortigen Aufenthaltes noch vorfindet, und das einzige von den drei umfangreichen Altarbildern, welche er in jenen Jahren im Auftrage des Herzogs für die Jesuitenkirche Sta. Trinità zu Mantua malte. Ich bin in der Lage, den Lesern die beiden Stücke in Radirungen vorführen zu können, welche auf Grund von kleinen, an Ort und Stelle aufgenommenen Kopien angefertigt sind und in anbetracht der Schwierigkeiten dieser Aufnahmen als gelungen bezeichnet werden dürfen. Die zwei Bildteile (jeder 190 cm hoch und 250 cm breit) sind nämlich im großen Saal der Mantuaner Bibliothek (Liceo) gegenwärtig hoch über den beiden, an den Schmalseiten befindlichen Thüren angebracht; nur von der oberen Hälfte war eine Photographie aufzutreiben, die man bei der Kopie benutzen konnte. Jedenfalls werden die Nachbildungen der merkwürdigen, für die Entwicklung des Jugendstils des Rubens hochwichtigen Komposition den Kunstfreunden willkommen sein.

„Nach der Eroberung von Mantua durch die Franzosen, am 3. März 1797, sollte die h. Dreieinigkeit nach Frankreich entführt werden, nachdem sie vorher des besseren Transports wegen in Stücke zerschnitten worden war. Aber die Akademie von Mantua that zur rechten Zeit Einspruch und erhielt auch die Stücke bis auf einige wieder zurück. Sie wurden, so gut es ging, von dem Maler Pelizza wieder zusammengesetzt" (Ad. Rosenberg, Rubensbriefe, S. 27). Bei dieser grausamen Prozedur scheint besonders der obere Teil, mit der Darstellung der Trinität, nicht wenig mitgenommen worden zu sein. Von ihm gilt es vorzugsweise, wenn W. Bode (Zahns Jahrbb. V, 44) die Färbung des Bildes „etwas kalt" nennt. Gleichwohl weist auch dieses Stück noch immer Züge von höchster Schönheit auf. Drei gewaltige oben schwebende Engel, denen zwei andere zu beiden Seiten assistiren, halten einen Teppich, in dessen Fond die Taube in goldener Glorie erscheint, von Cherubim umgeben. Vorn sitzt links

Digitized by Google

der Heiland, blond und rotwangig, mit der Rechten abwärts weisend; ein stehender Engelknabe hält seinen lichten Mantel; rechts gegenüber sitzt Gottvater mit Weltkugel und Scepter.

Aber der künstlerische Glanzpunkt des Werkes ist der untere Teil mit den Bildnissen der knieenden Donatoren, herrlichen, kraftstrotzenden Gestalten, welche andachtsvoll zu der Trinität emporschauen. Zur Linken im Vordergrunde knieen der Herzog Vincenzo I. Gonzaga, hinter ihm sein Vater Guglielmo, rechts gegenüber deren Gemahlinnen, Eleonore von Österreich und Leonora de' Medici; die beiden Figuren des Vordergrundes tragen Hermelinmäntel und legen die Hände auf die mit roten Stoffen drapirten Betschemel, die Eltern sind einfach in Schwarz gekleidet, Herzog Wilhelm trägt einen braunen Pelz. Rechts und links im Hintergrunde erheben sich lichte Marmorsäulen mit starker Schwellung, von Wein umrankt. Über der Balustrade, welche die beiden Gruppen verbindet, erblickt man den leicht bewölkten Himmel. Die Figuren der unteren Partie sind überlebensgroß, die der oberen bedeutend kleiner; und wie durch ihre Dimensionen, so ist den Porträts der Donatoren auch durch die derbere, im höchsten Sinne des Wortes lebenswahre Ausführung zum Unterschiede von den himmlischen Gestalten eine wirkungsvolle Realität verliehen. Wir haben hier denselben Gegensatz vor uns, welcher in der Behandlung des Ildefonso-Altars wiederkehrt; und es braucht überhaupt wohl kaum besonders darauf hingewiesen zu werden, daß das Gruppenbild der Mantuaner Herzogsfamilie gleichsam als der Keim zu betrachten ist, aus welchem der nach Flandern heimgekehrte Meister später die glanzvollen Erscheinungen Alberts und Isabellens entwickelte. Man vergl. neuerdings: M. Rooses, L'Oeuvre de P. P. Rubens, p. 87, nº 81. G. v. Lützow.

Digitized by Google

Digitized by Google

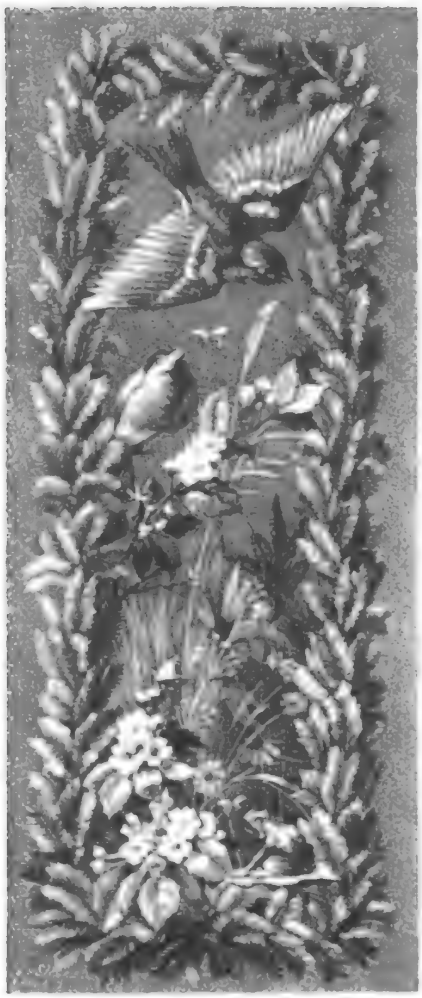
Rubens pinx. P. Büttner sculps.

DIE FAMILIE GONZAGA

Bibliothek zu Mantua

Verlag von E. A. Seemann Leipzig

Druck v. Fr. Pössing München



Füllung, farbig auf Goldgrund gemalt von
A. Wagen, Karlsruhe.

Digitized by Google

22. Jahrgang. Heft 12.

Hierzu Kunstchronik Nr. 44. Ausgegeben am 22. September 1887.

Zeitschrift
für
Bildende Kunst

Herausgegeben von
Prof. Dr. Carl von Lützow.

Nebst

Kunstgewerbeblatt

Herausgegeben von
Arthur Pabst.

Mit dem Beiblatt: Kunstchronik.

Preis
fürs ganze Jahr
20 Mark.

Einzelpreis
dieses Heftes
3 Mark.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Berlin: W. H. Kühl, Jägerstraße 73.

1887.

Zeitschrift für bildende Kunst. Zwölftes Heft.

Inhalt.

Fritz von Uhde. Von Herm. Lücke. S. 349. — Die kunsthistorische Abteilung der schwäbischen Kreisausstellung zu Augsburg. Von H. E. v. Berlepsch (Schluß). S. 358. — Zum zweihundertjährigen Gedächtnis der Zerstörung des Parthenons, von L. Dietrichson. S. 367.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

†Das heil. Abendmahl. Gemälde von F. v. Uhde, Heliogravüre von F. Hanfstängl. Zu S. 349. — Bildnis F. von Uhde's, Holzschnitt von Käseberg & Oertel. S. 349. — Studienköpfe, von F. v. Uhde. S. 353 u. 354. — Die Näherinnen von F. v. Uhde. Federzeichnung des Künstlers nach seinem Bilde. S. 353. — Hauptgruppe aus dem Gemälde „Christus und die Kinder" von F. v. Uhde im Museum zu Leipzig, Holzschnitt von Klitzsch & Kochlitzer. S. 355. — Bildnis einer Fuggerin, vermutlich von Amberger. Zeichnung von H. E. v. Berlepsch. S. 359. — Schnitzwerk von Jörg Syrlin, gezeichnet von H. E. v. Berlepsch. S. 363. — Figur eines Bischofs in Birnbaumholz geschnitzt. Desgl. S. 364. — Brunnensäule von Kempten, Bronzeguß. Desgl. S. 365. — Kopfleiste, entworfen von L. Hellmuth. S. 367.

Kunstgewerbeblatt. Zwölftes Heft.

Inhalt.

Die Konkurrenzausstellung deutscher Kunstschmiedearbeiten in Karlsruhe. Von Franz Sales Meyer. S. 231. — Aus den sächsischen Archiven. Von Cornelius Gurlitt. III. Goldschmiede des 16. Jahrhunderts am sächsischen Hofe (Schluß). S. 240. — Deutsche Elfenbeinskulpturen des frühen Mittelalters. Von Friedrich Schneider. S. 242. — Kette und Anhänger. (Zu den Tafeln.) S. 251. — Notizen. S. 252.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Ofenschirm mit Malerei, ausgeführt von P. Marcus in Berlin. S. 232. — Kandelaber von Schwickert jun. in Pforzheim. S. 233. — Ranke von Franz Brechenmacher in Frankfurt a. M. S. 234 u. 235. — Reliefbild des Großherzogs von Baden, in Eisen getrieben von Rud. Mayer in Karlsruhe. S. 236. — Uhr in Schmiedeeisen, ausgeführt von Kirsch in München. S. 237. — Gitterthor, von P. Sipf in Frankfurt a. M. S. 238. — Ofenschirm, entworfen von Prof. H. Göt in Karlsruhe, ausgeführt von H. Hammer. S. 239. — Elfenbeinschnitzereien aus dem 10. Jahrhundert. S. 246 und 247. — †Ketten, Gold emaillirt, deutsche Arbeit vom Ende des 16. Jahrh. Farbendruck von J. G. Fritzsche in Leipzig. Zu S. 251. — Zwei Tafeln aus dem Augsburger Modelbuch von 1540. (Nr. 21 u. 22.) Zu S. 49.

An die Leser.

Mit diesem Hefte schließt die Zeitschrift für bildende Kunst ihren zweiundzwanzigsten, das Kunstgewerbeblatt seinen dritten Jahrgang. Die Abnehmer werden gebeten, den neuen Jahrgang unverzüglich zu bestellen, damit keine Verzögerung in der Zusendung entsteht. Der neue Jahrgang wird wiederum eine Fülle von interessanten Aufsätzen, biographischen Charakteristiken u. s. w., bringen. Redaktion und Verleger sind unablässig bemüht, den Inhalt und die Ausstattung der Zeitschrift auf der bisherigen Höhe zu erhalten, und sie so reich und mannigfaltig als möglich zu gestalten.

Bestellungen nehmem alle Buchhandlungen und Postanstalten entgegen.

Leipzig, im Sept. 1887. **E. A. Seemann,** Verlagsbuchhandlung.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Soeben erschien:

Die Münchener Malerschule seit 1871.

Von **Dr. Adolf Rosenberg.**

Fünfte und sechste Lieferung.

Preis je ℳ. 1.50. Prachtausgabe 2 ℳ.

Das Werk erscheint in 12 Lieferungen in 4° à ℳ 1.50 und wird 11 Bogen reich mit Holzschnitten illustrirten Textes und 23 Radirungen enthalten. Lieferung 5 und 6 enthalten folgende Radirungen: Claus Meyer, Rauchkollegium; F. v. Uhde, Familienkonzert; Ludw. Loeffz, Geiz und Liebe; Ernst Zimmermann, Die böse Gans.

Die Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten das Werk zu ermäßigtem Preise.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Fritz von Uhde.

Von Hermann Lücke.

Mit Abbildungen.

Die in den letzten Jahren bekannt gewordenen Gemälde Fritz von Uhde's gehören ohne Zweifel zu den intereſſanteſten und originellſten Erſcheinungen im Gebiete der heutigen Malerei. Mit gewiſſen allgemeinen künſtleriſchen Tendenzen der Gegenwart ſtehen ſie in nahem Zuſammenhang, zugleich aber ſind ſie von ſo beſtimmtem individuellen Gepräge, daß ſie gewiſſermaßen eine Gattung für ſich bilden. Sie ſind der entſchiedene, ganz unumwundene Ausdruck einer eigenartigen künſtleriſchen Anſchauungsweiſe, die unter allen Umſtänden das lebhafteſte Intereſſe erregen muß, auch da, wo ſie Widerſpruch findet.

Fritz von Uhde wurde am 22. Mai 1844 zu Wolkenburg in Sachſen geboren, als der Sohn des damaligen Präſidenten des ſächſiſchen evangeliſch-lutheriſchen Landeskonſiſtoriums. Während einer beträchtlichen Reihe von Jahren hat er ſeine künſtleriſchen Neigungen, obſchon ſie frühzeitig hervortraten, faſt nur auf dem Wege des Autodidakten gepflegt. In Dresden beſuchte er zwar, nachdem er das Gymnaſium abſolvirt hatte, eine Zeit lang die Kunſtakademie, vermochte jedoch mit ſeinen Studien keinen rechten Erfolg zu erzielen; 1867 trat er in das ſächſiſche Gardereiterregiment ein, machte als Offizier den franzöſiſchen Feldzug 1870/71 mit und blieb bis 1877, zuletzt als Rittmeiſter, im militäriſchen Dienſt. In den Mußeſtunden hatte er ſtatt des Degens den Pinſel wieder zur Hand genommen, und bei ſeinen eifrigen künſtleriſchen Übungen ſo viel Zutrauen zu ſeinem Talent gewonnen, daß er den Entſchluß faßte, ſich der Malerei ausſchließlich zu widmen. Er ging zu dieſem Zweck zuerſt nach München, dann (1879) nach Paris, wo er teils durch Munkacſy, teils durch das Studium niederländiſcher Meiſter des 17. Jahr-

Digitized by Google

hunderts, teils auch durch die impressionistische Richtung der Franzosen entscheidende Anregungen empfing.

Das erste größere Gemälde, das er schon 1880 im Pariser Salon unter dem Titel „La Chanteuse“ ausstellte, gab sogleich von seinem Talent ein vielversprechendes Zeugnis. Es erinnerte in manchen Beziehungen, auch im Kostümlichen, sehr bestimmt an Vorbilder jener niederländischen Meister, aber die scharf charakterisirten Figuren des von frischem Humor beseelten Bildes zeigten zugleich, daß der Künstler entschlossen war, der Natur energisch zu Leibe zu gehen. Einen bedeutenden Fortschritt, namentlich in rein malerischer Hinsicht, bekundete dann das zweite größere Gemälde „Ein Familienkonzert“, in welchem sich besonders der Einfluß Munkacsy's geltend machte. Die koloristische Haltung des Ganzen, die völlig in der Art dieses Meisters war, der vorherrschend dunkle Ton der Farbe hatte etwas so Stimmungsvolles, daß das Bild mit Recht den lebhaftesten Beifall fand.

Studienkopf von Fritz v. Uhde.

Um so überraschender war es, daß sich schon in den nächsten Arbeiten Uhde's keine Spur mehr von dem Einfluß Munkacsy's zeigte. Auch von einer direkten Anlehnung an bestimmte niederländische Muster war nichts mehr oder doch nur wenig zu bemerken. Nachdem er nach München zurückgekehrt war (Ende 1882), trat in seinen Bildern eine wesentlich neue Tendenz hervor, er nahm einen neuen Anlauf, und zwar, wie er selbst bekannt hat, in gewissem Sinne geleitet von Grundsätzen des französischen Impressionismus, die erst jetzt in ihm zu wirken begannen. Nicht sowohl von bestimmten Bildern der Impressionisten ging dieser nachträgliche Einfluß aus, als vielmehr von gewissen Prinzipien, die jene französischen Neuerer vertraten.

Digitized by Google

Der Impreſſionismus, der in jenen Jahren das öffentliche Intereſſe lebhaft beſchäftigte, proklamirte bekanntlich eine bis aufs äußerſte getriebene Auflehnung gegen alles Traditionelle in der Kunſt. Mit großer Emphaſe ward verkündigt, es ſei nötig, die Natur wieder einmal mit ganz unbefangenen Augen anzuſehen, nicht mehr durch die Brille dieſes oder jenes Künſtlers; es genüge auch nicht, ſich von allen Schulmanieren und techniſchen Rezepten loszuſagen und alle „impedimenta der Routine“ abzuwerfen; auch die Gewohnheit der Maler, unter den Bedingungen des „Atelierlichtes“ zu arbeiten, müſſe abgeſchafft werden, weil ſie die Wahrheit des maleriſchen Sehens beeinträchtige. So ward die peinture de plein air, die peinture de pleine lumière zum Loſungswort dieſer revolutionären Richtung. Es war nicht verwunderlich, daß viel dilettantiſches Weſen mit dieſer Richtung zum Vorſchein kam, daß ſich viele talentloſe Künſtler mit ihr vordrängten, denen die neue Lehre natürlich um ſo verhängnisvoller ward, je bequemer ſie ihnen erſchien. Aber auch die Leiſtungen der Beſſeren vermochten den ſo geräuſchvoll angeregten Erwartungen nur unvollkommen zu entſprechen. Das, was vor allem angeſtrebt ward, die frappante Wiedergabe des Natureindrucks, wurde in der That höchſt ſelten erreicht. Und wenn es erreicht wurde, ſo war das Bild im beſten Falle kaum mehr, als der unbeſtimmte Reflex eines vorübergehenden optiſchen Phänomens. Nur das Oberflächlichſte der Erſcheinung wurde feſtgehalten, trocken und ſtimmungslos wiedergegeben, mit einer Nüchternheit, die man gern mit dem Charakter der naturwiſſenſchaftlichen Wahrheit vergleichen hörte. Die meiſten Bilder der Impreſſioniſten waren in der That nichtsſagende, geiſt- und ſeelenloſe Produkte.

Studienkopf von Fritz v. Uhde.

Aber ſo gering auch der Wert dieſer Leiſtungen ſein mochte, die Beſtrebungen der Impreſſioniſten hatten doch etwas, das Beachtung verdiente. Das Prinzip ihrer pein-

ture de pleine lumière war freilich das einseitigste und beschränkteste, das sich denken läßt; gleichwohl wird man ihnen das Verdienst nicht absprechen können, daß sie dem Studium der Lichtwirkungen eine neue Anregung gaben und auf manche konventionellen Gewohnheiten des malerischen Sehens aufmerksam machten.

Hauptsächlich in dieser Beziehung war die Lehre der Impressionisten auf die Arbeiten Uhde's von Einfluß. Seit seiner Rückkehr von Paris war sein Augenmerk ganz besonders auf das Studium der Natur im Freien, auf das Studium der uneingeschränkten Luft- und Lichtwirkungen gerichtet. Von den Bildern der Impressionisten waren die seinigen gleichwohl sehr verschieden, vor allem dadurch, daß er sich nicht wie jene, mit einer hastigen, bloß oberflächlichen Wiedergabe des optischen Phänomens begnügte, von der Erscheinung der Dinge nicht bloß ein ungefähres, flittriges Bild obenhin abpflückte, sondern auf den Charakter der malerischen Erscheinung sehr gründlich und sorgfältig einging.

Im allgemeinen hatte er den Impressionisten überdies ohne Zweifel ein gutes Teil der künstlerischen Unbefangenheit, die seine Arbeiten auszeichnet, zu verdanken. Sie bestärkten ihn in dem Streben, von seinen Bildern alles, was nur wie künstlerische Reminiszenz erschien, fern zu halten, jede Anlehnung an fremde Manieren zu vermeiden.

Die Gegenstände seiner Darstellungen waren jetzt durchweg unmittelbar dem Leben entlehnt. Das altniederländische Kostüm, das er anfangs bevorzugt hatte, verschwindet aus seinen Bildern jetzt gänzlich. Für eine Anzahl derselben benutzte er genrehafte Motive, die er auf einer Reise nach Holland gesammelt hatte. Sehr anziehend ist eines der ersten dieser Bilder: „Die Näherinnen" (Les couturières). Die Charakteristik der vier Mädchengestalten ist nicht minder vortrefflich als die Lichtstimmung des Bildes, in welcher das Prinzip der Hellmalerei sehr wirkungsvoll angewandt ist. Zwei andere, bald nachher entstandene Genrebilder, „Der Leierkastenmann inmitten einer Gruppe von zuhörenden Frauen und Kindern" und „Der Leierkastenmann kommt!" zeigen gleichfalls holländische Motive. Das letztere — die Ankunft des Musikanten vor einem stillen holländischen Gehöft — zeichnet sich besonders, auch im Luftton, durch echt holländischen Charakter aus; einzelne Figuren sind von ungemein lebendiger Wahrheit.

So beachtenswert und zum Teil vorzüglich diese Bilder sind, so wird man sie doch als die Produkte einer Übergangsepoche in der Entwicklung des Künstlers betrachten dürfen. Eben dies gilt noch von einigen der nächstfolgenden Arbeiten. Bei dem fortgesetzten Streben, Auge und Hand von allem Konventionellen zu entwöhnen, war es ihm zuweilen offenbar nur darum zu thun, irgend eine wahrgenommene Erscheinung ganz einfach wiederzugeben, sie mochte sein welche sie wollte; der Gegenstand war ihm gleichgiltig; nur auf die Richtigkeit des malerischen Sehens kam es ihm an, und vielleicht ist er den Intentionen der Impressionisten niemals näher getreten, als in dem Bilde, welches eine Trommelübung bayerischer Infanteristen darstellt, nur daß er auch hier in der Ausführung dieser Intentionen weit gründlicher zu Werke ging, als seine französischen Kollegen. Von einer humoristischen Auffassung, die der Gegenstand allein zuzulassen schien, ist in dem Bilde keine Spur; es ist mit derselben ernsthaften Objektivität behandelt, mit welcher ein wissenschaftlicher Beobachter einen Naturgegenstand schildert.

Man hat gemeint, daß es fast scheine, als habe sich der Künstler in dieser und ähnlichen Darstellungen absichtlich eine geistige Entsagung auferlegt, um nur der Fähigkeit des reinen sinnlichen Wahrnehmens und der Fähigkeit des objektivsten Ausdrucks

Digitized by Google

ganz und vollkommen ſicher zu werden. Lange währte dieſe Entſagung nicht. Zu unſerer Überraſchung ſehen wir ihn ziemlich bald auf ein Darſtellungsgebiet übergehen, das dem Felde ſeiner bisherigen Darſtellungen ſehr fern zu liegen ſcheint, auf das Gebiet der

Die Nähterinnen. Federzeichnung von Fritz v. Uhde.

religiöſen Malerei.

Im Frühjahr 1884 beendigte er das umfängliche Gemälde: „Laſſet die Kindlein zu mir kommen!“, ein Werk, mit dem er aus dem konventionellen Kreiſe der religiöſen Dar-

Digitized by Google

ſtellungen ſofort völlig heraustrat. Ein bibliſches Motiv liegt dem Bilde zu Grunde, und es ſchildert eine Scene des heutigen, unmittelbar gegenwärtigen Lebens! Wir blicken in das ſchlichte, faſt kahle Zimmer einer ländlichen Behauſung, in welches das Tageslicht durch zwei breite Fenſter hereindringt. Der mit Backſteinen gepflaſterte Fußboden iſt zum Teil mit einer Strohmatte bedeckt, ein paar Blumenſtöcke ſtehen an den Fenſtern. In dieſer Wohnung der Dürftigkeit iſt eine Schar Kinder verſammelt, ärmlich gekleidet, mit abgenutztem Schuhwerk an den Füßen, einige barfuß, Kinder aus der ärmſten Klaſſe des Volkes. Vor ihnen, auf einem roh gezimmerten Stuhle ſitzt Chriſtus in langem blauen Gewande, das Antlitz voll Liebe und Mitleid den Kindern zugeneigt. Eines von ihnen hat ſich in ſeinen Schoß geſchmiegt, ein anderes ſteht nahe vor ihm und richtet das blonde Köpfchen zu ihm in die Höhe, indem es die eine Hand zutraulich in der ſeinigen ruhen läßt. Durch eine Thür im Hintergrunde treten Männer und Frauen ein, die noch andere Kinder bringen; einer der Männer nähert ſich ehrfürchtig, den Hut mit beiden Händen vor der Bruſt haltend, der Gruppe des Vordergrundes.[1])

Für die Art, wie der bibliſche Gegenſtand aufgefaßt iſt, fehlt es in der früheren Kunſtgeſchichte nicht an Analogien. Sie kann insbeſondere an die Auffaſſungsweiſe Dürers und Rembrandts erinnern. Wie jener die bibliſchen Erzählungen in das Nürnbergiſche, dieſer in das Niederländiſche ſeiner Zeit überſetzte, ſo hat Uhde das bibliſche Motiv unmittelbar in das heutige Leben übertragen. Die italieniſche Malerei des 15. und bisweilen auch die des 16. Jahrhunderts zeigt Beiſpiele ähnlicher Übertragungen. Paolo Veroneſe hat in ſeiner Hochzeit von Kana Chriſtus inmitten einer vornehmen Geſellſchaft des damaligen Venedig dargeſtellt, in einem farbenglänzenden Gemälde, für das ihm allerdings der bibliſche Stoff eigentlich nur als Vorwand diente, während für Dürer und Rembrandt die bibliſchen Gegenſtände nach ihrem ethiſchen Sinn, ihrer religiöſen Bedeutung Motive der Darſtellung waren, und ein Gleiches darf man von Uhde behaupten. Die Art ſeiner Darſtellung wird ſich zunächſt durch ſich ſelbſt, durch ihre Wirkung rechtfertigen müſſen.

In einigen der unmittelbar vorangehenden Bilder des Künſtlers waren die Figuren an ſich ohne beſondere Bedeutung; ja, man kann ſagen, daß ſie nichts anderes waren, als gleichgiltige Träger von Luft- und Lichtwirkungen, zum Teil von ſolchen, die an ſich ſtimmungslos, indifferent, gleichfalls kein beſonderes Intereſſe erregten. Hier, in dem Bilde „Laſſet die Kindlein zu mir kommen“, iſt es der Ausdruck der Figuren der uns zunächſt intereſſiert, der uns ſogleich beim erſten Blicke feſſelt. Wie einfach und wahr iſt die liebevolle Geberde, mit der Chriſtus die Hand des vor ihm ſtehenden Kindes erfaßt, und dieſes, wie echt naiv iſt es in ſeiner ganzen Bewegung und Haltung, wie vortrefflich iſt an den älteren Kindern der Ausdruck befangenen Aufmerkens, ſcheuer Verlegenheit, der ſchüchterne Aufblick des Vertrauens. Daß dies alles ſo wahr und daß es in Geſtalten zum Ausdruck kommt, die ſo gar keinen traditionellen Beigeſchmack haben, das iſt es, worauf die Wirkung des Bildes zunächſt und vornehmlich beruht. Die Ausdrucksweiſe, die ganze Scene iſt neu und eben deshalb die Wahrheit des Ausdrucks von um ſo größerer Wirkung. Die Figuren der Kinder — mit Ausnahme der blonden Kleinen vor Chriſtus — haben nichts Anmutiges, die Merkmale der Entbehrung und Dürftigkeit ſind ihnen mit herber Schärfe aufgeprägt, ſie ſind nichts weniger als ſchön, um ſo rüh-

1) Seit vorigem Jahre iſt das Bild im Beſitz des Muſeums zu Leipzig.

Digitized by Google

render aber iſt der Eindruck ihrer ſtillen Vereinigung um den ernſten und gütigen Mann, der ſie zu ſich berief. Dieſer Chriſtus ſelbſt hat einen leidenden Zug; man hat ihn den Chriſtus des „vierten Standes“ genannt, und man meint in ſeinen Augen das Mitleid zu leſen, das ihn inmitten dieſer Kinder der Armut ergreift und in die Zuneigung zu der kindlichen Unſchuld eine wehmütige Empfindung miſcht. Auch durch dieſen Zug kommt in die Darſtellung des alten Thema's ein neuer Accent, das alte Thema

Hauptgruppe aus dem Gemälde „Chriſtus und die Kinder“, von Fritz v. Uhde, im Muſeum zu Leipzig.

erſcheint in einer weſentlich neuen Beleuchtung, die allein ſchon geeignet iſt, die Aufmerkſamkeit zu erregen.

Die Gruppe iſt völlig zwanglos angeordnet, doch ſo, daß die Chriſtusfigur und das blonde Kind für das Auge die Punkte bilden, von denen es zuerſt angezogen wird und zu denen es ſtets wieder zurückkehrt. In der Luft- und Lichtbehandlung ſind weſentlich dieſelben Prinzipien befolgt, wie in jenen früheren Bildern. Die Illuſion des Räumlichen iſt in beſonders frappanter Weiſe erreicht; das Bild beſitzt in vorzüglichem Grade, was in der ſpaniſchen Malerei ambiente genannt wird; die Figuren ſcheinen, von Luft und Licht umgeben, wirklich im Raum zu ſtehen, ſie löſen ſich von einander, wie vom

Digitized by Google

Hintergrunde aufs klarste und bestimmteste ab. Zugleich ist das Licht, das den ganzen Raum mit gleichmäßiger Helligkeit erfüllt, nicht ohne eigentümlichen Reiz. Es hat durchaus nichts Glänzendes, vielmehr einen etwas bleichen, gedämpften Ton, wie er bei leicht verschleiertem Himmel entsteht, aber gerade dieser gedämpfte Ton wirkt stimmungsvoll, und mag auch im Einzelnen nicht alles in gleichem Maße gelungen sein — manche Schatten erscheinen etwas stumpf und undurchsichtig — im Ganzen ist die beabsichtigte Wirkung erreicht.

Mit Recht erregte dies Werk allgemeines und lebhaftes Aufsehen, und der Erfolg, den es hatte, ermutigte den Künstler, auf dem eingeschlagenen Wege weiter zu gehen. Die folgenden Bilder stehen mit jenem ganz auf demselben Boden, zunächst das Bild „Komm, Herr Jesus, sei unser Gast!“ [1]; In der Wohnung eines armen Handwerkers hat sich die Familie zum Mittagessen versammelt und das Tischgebet soll gesprochen werden, als Christus hereintritt, in ganz ähnlicher Gestalt, wie im vorigen Bilde. Er macht auch hier nicht den Eindruck einer Wundererscheinung, sein Eintreten ruft kein Befremden, kein Staunen hervor. Der Handwerker begrüßt ihn mit einer ehrfurchtsvollen, in der Unbeholfenheit sehr charakteristischen Geberde; die übrigen Figuren, deren Blicke sich dem Eintretenden zuwenden, sind im Charakter, in der stillen, wenig lebhaften Art des Ausdruckes kaum minder echt. Der Eindruck des Räumlichen, der Schein räumlicher Tiefe ist auch in diesem Bilde sehr glücklich erreicht; etwas Auffälliges hat, wie mehrfach bemerkt worden ist, die Behandlung der Linearperspektive, die starke Verjüngung der Figuren des Hintergrundes, und es möchte die perspektivische Wirkung durch eine mäßigere Verjüngung schwerlich beeinträchtigt werden. — In dem nächsten Gemälde „Christus in Emmaus“ sind die beiden Jünger in einer Weise dargestellt, die zu der herkömmlichen Auffassung wohl den denkbar äußersten Gegensatz bildet. Auch sie gehören dem „vierten Stande“ an; der ältere, den die Last der Jahre in sich zusammengebeugt hat, wird nur vom Rücken gesehen; der jüngere hat ganz das Aussehen eines heutigen Arbeiters; die harten, schwieligen Hände hat er mit einem inbrünstigen, fast angstvollen Ausdruck zusammengefaltet, und wenn die Figur durch sonst nichts wirksam ist, so ist sie es doch durch die sprechende Wahrheit dieser Geberde. — Das umfängliche Gemälde, das bald nachher entstand: „Das Abendmahl“, ist dem vorangehenden in jeder Beziehung weit überlegen, vor allem in der Charakterisirung der Apostel, die ohne Zweifel zu den gelungensten Charakterfiguren des Künstlers gehören. Es sind einfache Männer aus dem Volke, zum Teil mit wetterharten, tiefgefurchten Gesichtern, Gestalten aus einer eng beschränkten Lebenssphäre, aber mit dem überzeugenden Ausdruck einer tiefen, ernsten, ihr ganzes Wesen ausfüllenden Empfindung. Sie sind den Rembrandtschen Aposteln verwandt, von denen Vosmaer sagt: „ils ne sont pas des vieillards imposants, posant dans leurs manteaux, drapés à la mode romaine. Ils sont ce que les fait l'Evangile, des hommes du bas peuple, peu instruits, pauvres, vivant de labeur ou d'aumônes ... En vérité, puisque l'Evangile les montre tels, où est le mal que Rembrandt les ait vus de même?“ In der idealistischen Auffassung der vollendeten Renaissancekunst erscheinen die Apostel vielfach recht eigentlich als die Heroen der christlichen Welt, sie gehören zu den bedeutendsten Charaktergestalten, die jene Kunst hervorgebracht hat; zweifellos aber hat neben dieser großartigen idealistischen Auffassung eine realistische ihre volle

1) Jetzt im Besitz der Nationalgalerie zu Berlin.

Digitized by Google

Berechtigung, sobald im psychologischen Ausdruck, wie dies Uhde in so hohem Maße gelungen ist, das Richtige getroffen wird.

Die Christusfigur in den erwähnten Uhde'schen Bildern hat ein gewisses typisches Gepräge, das im Gegensatz zu den mannigfachen, scharf individualisirten Charakteren der Umgebung um so entschiedener hervortritt. Rein menschlich aufgefaßt, als der Freund der Unmündigen, der Armen, der „Mühseligen und Beladenen" erscheint Christus auf den sämtlichen Bildern fast in demselben Typus, als eine hagere, asketische Gestalt, in deren Antlitz sich mit dem Ausdruck der Milde ein Zug schwermütigen Leidens verbindet. — Das jüngste Gemälde Uhde's, das dem Verfasser dieser Zeilen noch nicht bekannt ist, „Die Bergpredigt", wurde kürzlich in der „Kunstchronik" (Nr. 34) besprochen.

Unter den modernen Künstlern, die im Gebiete der religiösen Malerei neue Bahnen suchten, sind die ohne Zweifel am wenigsten glücklich gewesen, die in den biblischen Schilderungen eine historische, archäologische Richtigkeit anstrebten; man weiß, worauf dieses Streben in der Regel hinauslief, wie es fast immer im Äußerlichen, im Kostümlichen stecken blieb. Einen ganz anderen Weg schlug Ed. v. Gebhardt ein, der sich an die Vorbilder altdeutscher und altniederländischer Meister anschloß und ihre Kunstweise in tief empfundenen und tief ergreifenden Werken selbständig fortsetzte. Uhde, der in der Art der künstlerischen Behandlung von diesen Meistern gar nicht beeinflußt erscheint, ist ihrem Beispiel insofern doch noch entschiedener gefolgt, als er mit der Verlegung der biblischen Scenen in die Gegenwart eben ganz in ihrer Weise verfuhr.

Durch solches Gegenwärtigmachen wurden die biblischen Stoffe in den Werken jener früheren Meister dem Bewußtsein und dem Gefühle der Zeit und des Volkes unmittelbar nahe gebracht. Die Gegenstände der biblischen Überlieferung gewannen in diesen Darstellungen eine neue, lebendige, volkstümliche Gestalt, eine Form, in welcher sie die unmittelbarste, intimste Wirkung auszuüben vermochten. Von Rembrandt darf man behaupten, daß er bei seiner Behandlung der biblischen Motive in ganz bewußter Weise zu Werke ging: sein Realismus war ein ausdrücklicher Protest gegen jene konventionelle Idealität, welche die Bilder der niederländischen Romanisten, der Nachahmer der klassischen Italiener beherrschte. Rembrandt beseitigte die idealistische Maske, er gab den biblischen Schilderungen Leben und Seele, indem er den ideellen, allgemein menschlichen Gehalt jener ehrwürdigen Überlieferungen in den Formen des ihn unmittelbar umgebenden Lebens zu ergreifendem Ausdruck brachte. Seine Auffassung der biblischen Gegenstände ist von einer so tiefen inneren Wahrheit und die Kraft seines künstlerischen Ausdrucks eine so zwingende, daß wir noch jetzt in seine Vorstellungsart völlig hineingezogen, ganz in sein Gefühl versetzt werden.

Wenn ein heutiger Künstler auf eine Vergegenwärtigung biblischer Gegenstände in ähnlichem Sinne ausgeht, so sollte man meinen, es komme dann nur darauf an, daß er eine ähnliche Kraft des künstlerischen Ausdrucks besitze. Oder giebt es Bedenken gegen eine solche Darstellungsweise, die in dem modernen, dem heutigen Bewußtsein begründet sind, etwa in dem „historischen Sinn" unserer Zeit? Was die Uhde'schen Darstellungen betrifft, so darf die bedeutende Wirkung, die sie thatsächlich in weiten Kreisen gehabt haben, zum mindesten als ein Beweis gelten, daß solche Bedenken nicht allgemein sind.

Die künstlerischen Vorzüge der Bilder und den Ernst der Auffassung wird auch der würdigen können, dem der Anachronismus der Darstellung Bedenken verursacht. Zweifellos ist Uhde ein Charakterzeichner ersten Ranges. In den Lebenskreisen, denen er seine

Digitized by Google

Geſtalten mit Vorliebe entnimmt, hat er die Äußerungen der Affekte, auf deren Ausdruck es ihm ankommt, mit dem eindringendſten Blick beobachtet, er weiß ſie auf das überzeugendſte wiederzugeben, ſeine Darſtellungen ſind von echteſter Empfindung beſeelt, und der ſchlagende Realismus ihrer ganzen maleriſchen Erſcheinung beruht auf einer durchaus ſelbſtändigen Naturauffaſſung. In allem feſſelt uns zuerſt und zuletzt die Individualität, die charaktervolle Perſönlichkeit des Künſtlers, der die Kraft und den Mut beſitzt, ganz originell zu ſein.

Die kunſthiſtoriſche Abteilung der ſchwäbiſchen Kreisausſtellung zu Augsburg.

Von H. E. v. Berlepſch.

(Schluß.)

Ein anderer Augsburger Meiſter derſelben Epoche war durch einige Werke vertreten, die vielleicht zu dem Beſten gehören, was er überhaupt geſchaffen hat; gleichzeitig aber zeigte ein anderes Bild den vollſtändigen Niedergang ebendesſelben Mannes. Es iſt Chriſtoph Amberger. 1530 erlangte er zu Augsburg durch Heirat das Meiſterrecht (Augsburger Malerbuch) und ſtarb 1562. Die drei im Kataloge aufgeführten Bilder von ihm werden durch ein weiteres, das Porträt einer Fuggerin, vermehrt. Zwar iſt dasſelbe nicht bezeichnet, auch mangelt jeder Hinweis, aus dem man ſchließen könnte, was für eine Perſönlichkeit es darſtellt; doch ergiebt ein Vergleich mit den beiden anderen ausgeſtellt geweſenen Amberger'ſchen Porträtbildern mit untrüglicher Sicherheit, daß es von derſelben Hand herrührt. Die Dame, in ſchwarzem Seidengewande, mit demſelben Barett auf dem Kopf weiſt ein ähnliches genau berechnetes Farbenkunſtſtück auf, wie das treffliche Porträt eines Fugger. Dort wirkt ein dunkelgrüner Vorhang als Folie für die Fleiſchpartien, hier iſt der Hintergrund grün, und durch die Tiefe der Stimmung wirkt das Köpfchen ungemein kräftig in der Farbe. Zwar iſt der Farbenauftrag noch etwas paſtoſer, als dies bei den andern Porträtbildern der Fall iſt, und die Carnation iſt bei aller Feinheit der Behandlung doch jenen gegenüber ein wenig kreidig. Immerhin aber bekundet ſich im Ganzen eine durchaus fertige Hand, die die Schwierigkeiten der Technik völlig überwunden hat. Als weſentlich weiter entwickelter Künſtler erſcheint Amberger in dem meiſterhaft gemalten Bildnis eines Oheims der ſchönen Philippine Welſer, des Anton Welſer (Freiherr von Welſer auf Ramhof). Der große Augsburger Kaufherr iſt dargeſtellt in ſchwarzem Sammetkoſtüm mit gleichfarbigem Barett auf dem Kopfe. Den intelligent dreinſchauenden Kopf umrahmt ein rötlich blonder Vollbart, um den Hals hängt eine ſchwere goldene Kette. Die eine Hand hält einen weißen Zettel, auf welchem ſich die Inſchrift findet: 1527, aetate XXXXI. Amberger wird erſt 1530 zu Augsburg Meiſter; dem obigen Bilde nach zu urteilen arbeitete er daſelbſt aber ſchon 1527, ja, wenn wir annehmen wollen, daß auch das Porträt der Fuggerin von ihm in Augsburg gemalt worden ſei, ſchon vor 1527. Das Bild iſt offenbar zum großen Teil

Digitized by Google

prima auf naſſen Grund gemalt, dabei von einer wunderbaren Leuchtkraft der Farbe. In manchen Beziehungen vielleicht etwas höher ſtehend, koloriſtiſch aber nicht ganz ſo frei wie das eben beſchriebene Bild iſt das dritte der Amberger'ſchen Porträtbilder, das einen jungen Fugger darſtellt (bis jetzt nirgends aufgeführt, obwohl es mit unter die Hauptbilder des Meiſters zählt, im Beſitz des Fürſten Fugger-Babenhauſen). Über die dar-

Bildnis einer Fuggerin, wahrſcheinlich von Amberger.

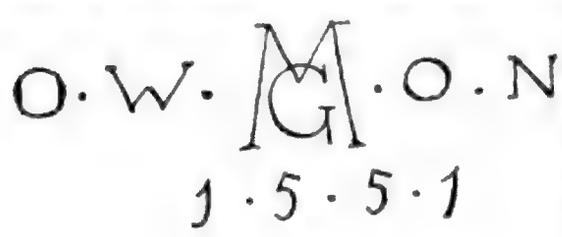
geſtellte Perſönlichkeit ſelbſt iſt nichts näheres bekannt. Bezeichnet iſt das Bild mit der Jahreszahl „1541 aetate XX". In ſchwarzem, mit braunem Pelz verbrämten Seidenwams, den Kopf mit einem reichen Barett bedeckt, die linke Hand am Schwertgriff, die etwas knochige rechte auf die Hüfte geſtützt, ſteht die lebensgroße Kniefigur vor einem architektoniſch gegliederten Grunde, der nach der linken Seite hin durch einen trefflich gemalten grünſeidenen Vorhang verdeckt wird. Die Zeichnung des Kopfes mit den großen dunklen Augen und dem nicht gerade ſehr ſchön zu nennenden Geſichtsausdrucke könnte vortrefflicher nicht ſein. Das Geſicht, in dreiviertel Profil, hat volles Licht, und die

Modellirung geschieht viel mehr durch die Farbe als durch den Kontrast von Licht und Schatten.

Wie eine kalte Douche berührte nach diesen Amberger'schen Prachtstücken der Anblick seiner klugen und thörichten Jungfrauen (zur St. Annakirche in Augsburg gehörend). Das Bild stammt aus des Meisters letzter Lebenszeit (1560) und zeigt ihn in vollem Niedergange. Schon auf dem prächtigen Altarstück in der nördlichen Chorkapelle des Augsburger Domes bekundet Amberger eine Schwenkung in Auffassung und Malweise. Er hatte sich dem Einflusse der lombardischen Maler hingegeben und war dabei mit seiner deutschen Art in Konflikt geraten: die Formen werden weichlich und zuletzt geradezu charakterlos, die kräftige Farbe, die an den Porträts zu bewundern ist, macht einer gebrochenen Farbenskala Platz.

Zwei, wenn auch gerade in künstlerischer Hinsicht nicht besonders hervorragende, aber für die Zeit der beginnenden Renaissance äußerst lehrreiche Bilder waren Nr. 108, Sal. Daig, Verkündigung Mariä (prot. Kirchenverwaltung Nördlingen) und Nr. 124, Meister unbekannt, dasselbe Thema (prot. Kirchenverwaltung St. Jakob zu Augsburg). Das vielfach wirre und krause Wesen der Spätgotik kommt hier gleichzeitig neben vollständig durchgebildeten Formen der Renaissance vor. Die Bilder sind meines Wissens bisher nirgends erwähnt und verdienten als charakteristische Beispiele eine Publikation.

Als Trachtenbilder von hohem Interesse seien zwei angeführt. Das eine (137 und 138, Freiherr von Rehlingen in Hainhofen) stellt einen Augsburger Geschlechter-Tanz dar. „Da . Man . Zal . Dausend . L Hundert 4 Jar . is . Diser Dancz . Gehalten . worden" lautet die Inschrift; es ist offenbar dasselbe Vorkommnis, das Stetten in seiner Geschichte der Stadt Augsburg (I. 258) erwähnt. Das andere rührt von dem Lauinger Meister Mathias Gerung her und ist bezeichnet als „Belagerung der Stadt Lauingen durch Kaiser Carl V. anno 1546" (Stadtmagistrat Lauingen). Es soll das einzig dokumentirte Bild des genannten Meisters sein. In wie weit es eine Belagerung darstellt, war ich nicht imstande zu konstatiren, denn von alledem was eine eigentliche Belagerung ausmacht, Schanzen mit Geschützen in Aktion und dergl., ist weit und breit nichts zu entdecken. Dagegen ist es ein köstliches Lagerbild, voll der ergötzlichsten Scenen und interessant durch die Menge der verschiedenen Trachten, die darauf vorkommen. Ganz im Vordergrunde empfängt der Kaiser eine fremde Gesandtschaft,[1]) wobei Figuren in ungarischer und halb orientalischer Tracht vorkommen; sie sind begleitet von einem Manne mit Kapuze über dem Kopf und Mispelzweig in der Hand, wie ein Magier aussehend. Dann Landsknechte in allen möglichen Hantirungen und unter einem Zelt auch eines der Lagerweiber, das sich der überflüssigen sechsfüßigen Blutsauger entledigt ꝛc. ꝛc.



Rückwärts vom Lager hat sich der Künstler selbst abgebildet, wie er die Stadt malt. Die Figuren sind alle korrekt gezeichnet und erinnern vielfach an die Ansicht der Schäuffelin'schen Rathausbilder, der Ton des Ganzen ist ein wenig

1) Das Lager, welches Carl V. in Waihgey aufgeschlagen hatte, soll von dem Bey von Tunis, der als Hilfeflehender zu seiner christlichen Majestät kam, aufgesucht worden sein, und in den auf dem Bilde dargestellten Orientalen hat man offenbar die Begleitung des Bey zu erkennen.

Digitized by Google

bräunlich. Bezeichnet ist das Bild mit Monogramm und Jahreszahl. Außerdem befindet sich ein auf die Darstellung bezüglicher Vers angebracht:

Anno Domin. 1540 den 30 Octobr
Hat sich Kaiser der fünfft Karolus
Wider die Schmalkeldischen Bündnuß
Ghen Weihengey mit dem leger than
Wie dieses gemmel unns zaiget an.

Von dem nämlichen Künstler rühren eine Anzahl sehr schöner Vignetten und Initialen in Holzschnitt her, welche er für ein Missale secundum ritum Augustensis Ecclesiae ausführte, gedruckt 1555. Der figürliche Teil steht hinter dem ornamentalen wesentlich zurück. Noch ein drittes Werk, nach den Entwürfen von Gerung gewirkt, enthielt die Ausstellung, nämlich eine Haute-lisse-Weberei, darstellend Scenen aus der Pilgerfahrt des Otto Heinrich, Pfalzgrafen bei Rhein, gen Jerusalem, mit sehr flotten Figurenkompositionen, Entstehungszeit um 1540 (Eigentum des Historischen Vereins zu Neuburg a. d. Donau).

Noch verdient Erwähnung ein Porträt, das ebensosehr durch die Schönheit der dargestellten Persönlichkeit wie durch die geschickte Malweise in die Augen fallen mußte. Es ist das Bildnis einer jungen Nördlinger Bürgerstochter, in einfachem schwarzen Kleide mit weißer Halskrause, Ursula Heilbronner, von deren liebreizender Erscheinung der Graf von Oetting dermaßen entzückt war, daß er um sie warb (1578) und sie schließlich (1585) zu seiner standesgemäß anerkannten Gattin unter dem Namen Ursula von Pfauenau machte, eine Geschichte ähnlich jener der Philippine Welser, von der die Ausstellung verschiedene Porträts ohne besonders künstlerischen Wert aufwies. Der Maler hat sich auf der Rückseite der Leinwand selbst bezeichnet: Gemalt von Friederich Seyfried, Maler, der ihre Schwester Barbara Heilbronner zur Frau hat, 1579 (Frau Louise Obermayer, Augsburg.)

Unter den zahlreichen Malereien des 17. Jahrhunderts stach ganz besonders das Porträt eines Mitgliedes der Familie Oesterreicher hervor, dessen Meister unbekannt ist. Es gehört der Kirchenverwaltung von St. Anna und darf neben jede van Dyck'sche Arbeit gestellt werden. Die Rubens'sche Manier kopiren völlig zwei Bilder von Fr. Frank (1627 † 1687 in Augsburg), Gefangennahme Christi und Himmelfahrt Mariä, letzteres mit direkter Entlehnung Rubens'scher Motive. Derselben Schule gehört „Der Traum Jakobs" von Joachim Sandrart (protest. Kirchenverwaltung zu den Barfüßern in Augsburg) an, welches Bild der Künstler während seines Aufenthaltes in Augsburg, wo er sich zum zweiten Male verheiratete, gemalt hat.

Unter den Porträtmalern seien noch speziell hervorgehoben: Gottfried Eichler 1677—1749 und (durch ein leuchtendes Frauenporträt vertreten) Anton Graf, der während einer langen Reihe von Jahren in Augsburg thätig war. „Richtige Zeichnung in seinen Köpfen, schöne Formen in den Händen und eine glänzende starke Farbe sind die Teile, welche die Werke dieses ebenso bescheidenen als geschickten Künstlers schätzbar machen", so beurteilt ihn Füßli.

Zum Schlusse sei noch eines Namens gedacht, der allerdings mehr durch die mit ihm bezeichneten Stiche als durch Malereien bekannt ist: des Elias Riedinger. Durch die Schwere des Tones und die Trübheit der Farbe bewiesen die ausgestellten Ölbilder des fruchtbaren Stechers, daß er nicht zum Maler geboren war. Von seiner „Reitschule" waren einige sehr schöne Abdrucke zu sehen.

Digitized by Google

An Miniaturmalereien war ein förmlicher Schatz vorhanden. Neben den köstlichen Zierleisten, Kopfstücken und Initialen in Missalien, Psalterien ꝛc. vorzügliche Bildnisse vorzugsweise in den Ehrenbüchern der Familien Herwart, Welser und Fugger. Auch die Icones Fuggerorum et Fuggerarum, ein Büchsenmeistereibuch, das sogenannte Eidbuch, eine Sammlung von Vorschriften aller Art für jeglichen Beamten der Stadt vom Bürgermeister bis zum Nachtwächter, verdienen besondere Erwähnung. Die jeweiligen Initialen der einzelnen Abschnitte enthalten die kostbarsten figürlichen Darstellungen, welche in Beziehung zu den betreffenden Paragraphen stehen. Verfertigt ist das Werk von dem Augsburger Stadtkanzlisten Hans Lutzenberger im Jahre 1583. Ungefähr aus derselben Zeit stammt das reizende Stammbuch des Antoni Weinmayer in Lauingen (A. Seitz in Augsburg), mit einer großen Anzahl trefflicher Miniaturporträts gefertigt von einem gewissen David Brendel. Die einzelnen Bilder sind mit Wahlsprüchen geschmückt, unter denen der eine sicher der Erinnerung wert ist:

Adams rib (Ripp) und rebensafft
Ist mir die libste buelschafft.

An Werken der Plastik großen Stiles hatte die Ausstellung wenig aufzuweisen. Um so reicher war die Auswahl an kleineren Arbeiten. Wir übergehen die der romanischen Periode angehörigen Bildwerke, da sich etwas besonders Wertvolles darunter nicht vorfand.

Die hervorragendste Rolle unter den Skulpturen aus gotischer Zeit nehmen unstreitig die dem Jörg Syrlin zugeschriebenen Brustbilder ein, von denen hier ein weibliches abgebildet ist, Anna, die Frau des Tobias; es ist nebst den drei anderen, St. Markus, Martha und Zacharias, dem Ulmer Chorgestühl entnommen und gehört dem Stiftungsrate zu Ulm. Was den Meister anbetrifft, so haben wir es hier unzweifelhaft mit dem älteren Syrlin zu thun. Zwar findet sich kein definitiver Nachweis darüber, daß zwei Meister gleichen Namens nach einander beim Ulmer Dombaue thätig gewesen seien, indessen dürfte die Zeitdauer von 1458, wo der Name zum erstenmale genannt wird, bis 1521, wo er sich verliert, doch eine etwas lange sein für ein einziges Menschenleben; denn beim ersteren Datum wird Syrlin bereits als in voller Thätigkeit begriffen bezeichnet. Im übrigen möchte ich auf die gründlichen Studien über den Meister verweisen, welche Diakonus A. Klemm in seiner Arbeit über Württembergische Baumeister und Bildhauer (Stuttgart, 1882) niedergelegt hat.

Von den Bildwerken des 16. Jahrhunderts verdienen besondere Erwähnung drei in Kelheimer Stein geschnittene Reliefplatten von vorzüglicher Arbeit (Besitzer Fürst Fugger-Babenhausen). Zwei davon sind offenbar nach Dürer'schen Vorbildern (kleine Passion) gearbeitet: Kreuztragung und Christus in der Vorhölle; die dritte Platte mit der Kreuzabnahme dürfte wohl nach einem rheinischen Original hergestellt sein. Dafür spricht der von den anderen figürlichen Darstellungen der Platten wesentlich abweichende Charakter in Behandlung der Kostüme, des Faltenwurfes und der Bewegung in den einzelnen Figuren.

Eine andere Reliefdarstellung, ebenfalls in Kelheimer Stein außerordentlich fein durchgeführt und offenbar nach einem schwäbischen Originale gearbeitet, zeigte die Ver-

Digitized by Google

kündigung Mariä. Die nämliche Darſtellung, jedoch in Bronzeguß, findet ſich in der Sammlung von Dr. Figdor in Wien. Der Hochrenaiſſance angehörend, im Beſitze der Kirchenſtiftung zum heiligen Kreuz in Augsburg, ſind zehn Figürchen von Heiligen, in Birnbaum geſchnitzt, ſtellenweiſe polychromirt, auf Ebenholzpoſtamenten, letztere mit zierlichen Silberornamenten. Die angewandten Farben ſind alle zu dem warmen rotbraunen Holztone geſtimmt und beſtehen in einem türkisartigen Blau, wenig Gold, einem ziemlich ſtumpfen Grün, zu dem hie und da ein warmes, an anderen Orten ein helles, ebenfalls

Schnitzwerk von Jörg Syrlin, vom Ulmer Chorgeſtühl.

warmes Rot tritt. Mit der geringen Farbenſkala iſt bei dieſen äußerſt geſchickt geſchnitzten Figürchen eine Wirkung erzielt, die geradezu überraſcht. Über die Herkunft iſt kein Anhaltspunkt vorhanden, doch zeigt die Silbermontirung der Poſtamente den nämlichen Charakter wie andere gleichzeitige Augsburger Arbeiten. Ebenfalls der Kleinplaſtik angehörend und bemerkenswert waren: die Büſten des Simon Wiedeck und der Anna Witzleben, beide mit Monogramm A (Verein für Kunſt und Altertum in Oberſchwaben, Ulm), ſowie zwei Büſten aus demſelben Beſitze, Mann und Frau im Koſtüm des dritten Dezenniums des 16. Jahrhunderts; ferner: Relief in Buchsbaumholz. Vertreibung aus dem Paradies (Frhr. von Lupin, Illerfeld); der Tod als Bogenſchütze (J. Graſegger, Neu-

burg a. d. D.) und vor allem ein Schachbrett mit dazu gehörigen Steinen, reiche Figurenreliefschnitzerei (Graf Alfr. zu Königsegg-Aulendorf). Von mehr dekorativer Bedeutung sind die Schnitzereien des Memminger Meisters Thomas Heidelberger, von dem zwei Arbeiten, dem Kloster Ottobeuern gehörig, ausgestellt waren, das eine ein Flügelaltar mit außerordentlich reicher, in der Linienführung fein gehaltener Ornamentik, die man füglich der Blütezeit unserer Renaissance zuweisen darf. Der figürliche Teil, in der Mitte die Kreuzigung Christi, die in manchen Figuren eine schlagende Ähnlichkeit mit einem denselben Stoff behandelnden Bilde von Schäufelin hat, seitlich Geißelung einerseits, Verspottung andererseits, ist von sehr verschiedenem Werte: die einen Figuren sind mit viel Geschick und Verständnis gebildet, andere geradezu stümperhaft, nicht naiv. Ein wahres Treibhaus von wuchernder Ornamentik ist das zweite Stück, ein Prunkkasten, 1547—1558 gefertigt, mit einer Menge von figürlichen und ornamentalen Beigaben, die zwar den Eindruck des Ganzen beeinträchtigen, an sich genommen aber außerordentlich flott und geschickt behandelt sind. Merkwürdig ist, daß das erstgenannte Stück noch nirgends publizirt worden ist; allein der Ornamentik wegen wäre es der Mühe wert.

Figur eines Bischofs, in Birnbaum geschnitzt. Augsburg, Stiftung zum heil. Kreuz.

Unter den Bronzegüssen muß als bedeutendes Beispiel ihrer Gattung die Brunnensäule von Kempten genannt werden, in den Einzelformen wie in der Gesamterscheinung ein Werk der feinsten Renaissance, das man ohne Bedenken dem 16. Jahrhundert zuschreiben könnte. Es ist indes 1601 zu Weilheim gegossen worden, und man wird wohl nicht weit fehlgehen, wenn man Hans Krumper als den Verfertiger annimmt. Leider ist die Brunnensäule selbst (in der Ausstellung befand sich ein trefflicher Abguß) in Kempten nicht so aufgestellt, wie sie es ihrer ganzen Gestaltung nach offenbar verlangte, d. h. mit einem runden Becken in etwa ein Drittel der Höhe und einem größeren Bassin rings um die unterste Basis, deren geringere ornamentale Behandlungsweise darauf schließen läßt, daß dieser Teil ganz oder teilweise wenigstens unter Wasser gedacht war. Die mit den wasserspeienden Delphinen spielenden Putten sind außerordentlich lebendig in der Bewegung, die frei hervor-

Digitized by Google

stehenden Fischleiber geben dem Ganzen, von welcher Seite her man es auch anschauen mag, eine ungemein lebendige Silhouette, und der aus ihnen aufsteigende Säulenschaft mit dem krönenden Figürchen eines Feldherrn in römischer Tracht, welcher zwei Schilde hält, ist von großer Feinheit in der Massenwirkung. Unter der Putten- und Delphinengruppe sind reiche Masken angebracht, ursprünglich ebenfalls Wasserspeier. Unerklärlicherweise haben sie jetzt statt Röhren Schraubenköpfe im Munde.

Von einem Neuburger (a. d. Donau) Gießer, Christoph Hirter, rührte die aus der Grasegger-Sammlung (ebendaselbst) stammende kleine Reiterstatue des heiligen Martinus her, derb in Auffassung und Ausführung, aber gut in der Bewegung. Christ. Hirter ist der Hersteller der wundervoll ornamentirten Geschützrohre, welche früher vor dem Augsburger Zeughause lagen und heute die Sammlung des Armeemuseums zu München zieren. Er stand mit Augsburg in lebhaftem Verkehre, denn sein Name kommt im Baumeisterbuche daselbst öfters vor: 1541, 1542, 1543, 1544, seit 1548 nicht mehr, daher wohl anzunehmen ist, er sei in diesem Jahre gestorben.

Ein prächtig modellirter, resp. gegossener Christus an der Marterjäule (im Besitz des Herrn A. Riedinger in Augsburg) dürfte eher dem Giovanni da Bologna als einem deutschen Meister zuzuschreiben sein.

Unter den in Augsburg thätigen Erzgießern des 17. Jahrhunderts ist besonders Adrian de Vries bekannt durch den wunderschönen Herkulesbrunnen (vergl. Jahrgang XVII, S. 1 u. folg.). Von ihm befanden sich zwei unzweifelhafte Werke auf der Ausstellung: ein Merkur (Frln. Ernestine von Stetten in Augsburg), ungemein flott in der Bewegung und in der Muskulatur trefflich verstanden; dann Herkules und Antäus (Fr. v. Stetten, Augsburg); es ist der Moment dargestellt, wie der göttliche Held seinen Gegner emporgehoben hat, um ihn zu erdrücken. Die ruhige Entwickelung der kolossalen Kraft einerseits, das ängstliche Wehren andererseits ist meisterhaft erfaßt.

Brunnensäule von Kempten. Bronzeguß

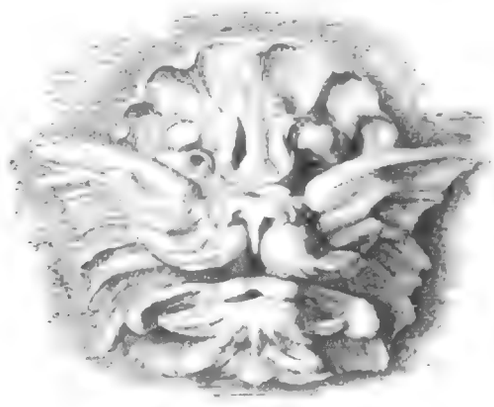
Digitized by Google

Die meiſten der übrigen Bronzegüſſe waren kunſtgewerblichen Charakters. Unter den Wachsboſſirungen endlich ſtachen hervor einige Arbeiten des Daniel Neuberger (Schwiegerſohn des E. Holl, 1600—1660), ſo ein Chriſtus an der Marterſäule (Frau Fanny Brenner in Augsburg), ein Porträt in Holzkapſel von ebendemſelben: Antonius Chriſtophorus V. von Rehlingen (Frhr. v. Rehlingen, Hainhofen), ſowie ſolche des Frz. Mart. Pückle, in Augsburg thätig von 1779—1786, von denen Herr Galeriekonſervator v. Huber in Augsburg eine ganze Reihe beſitzt.

Auch die Elfenbeinſchnitzerei war gut, doch durch kein außerordentliches Meiſterwerk vertreten. Das bedeutendſte darunter war ein Crucifixus auf vielfach verkröpftem, doppeltem Untergeſtell, das ſehr tüchtige Reliefs aus der Paſſion zeigt (J. Martin, Pfarrer in Landsberg).

Für die Architektur pflegen hiſtoriſche Ausſtellungen meiſtens unfruchtbar zu ſein. Die unſerige bot indes in der Elias-Holl-Gruppe (vergl. die Abbildung S. 235) einen intereſſanten Beitrag zur Baugeſchichte Augsburgs. Die ſonſt im Rathauſe aufbewahrten Baumodelle waren in überſichtlicher Weiſe zuſammengeſtellt. Es fanden ſich darunter Modelle zu Türmen ganz eigentümlicher Art, kreisrunde Anlagen mit lauter Conchen-Anbauten, Erſcheinungen die oft an Architekturen auf frühmittelalterlichen Miniaturen erinnern; mehrere davon ſind Conterfeys der alten Augsburger Stadtürme, ſo des Luginsland u. a. Sie geben annähernd mit anderen Modellen einen Begriff, wie das mittelalterliche Augsburg ausgeſehen haben mag. Daneben finden ſich jene ſtramm gegliederten, kräftigen Renaiſſance-Befeſtigungen, wie Holl ſie am Wertachbrucker-, Klinker-, Göggingen- und anderen Thoren durchführte. Sind ſeine Leiſtungen auch manchmal nicht ganz frei von einer gewiſſen Trockenheit, die den nachpalladianiſchen Bauten oft eigen iſt, ſo wirken ſie doch immer durch die kräftige Gliederung der Maſſen. Das bezeugt vor allem die Silhouette ſeines Rathauſes, das, einen hervorragenden Höhepunkt inmitten der Stadt einnehmend, über all dem Gewirre von Dächern und Schornſteinen weit hinaus in die ſchwäbiſche Ebene ſichtbar iſt.

Über der Modellgruppe ſtand als krönendes Glied die vom Bildhauer v. Kramer trefflich modellirte Büſte des großen Augsburger Baumeiſters, am Sockel geziert mit ſeinem eigenen Schwert und Winkelmaß. Das Bildnis ſoll vor der Oſtfaſſade des Rathauſes aufgeſtellt werden. In wie weit ſich dies vereinigen laſſen wird — eine etwas über lebensgroße Büſte und dahinter eine Faſſade von 54 Meter Höhe — das mag dahingeſtellt bleiben.



Digitized by Google

Zum zweihundertjährigen Gedächtnis der Zerstörung des Parthenon.

Eine bisher nicht veröffentlichte Schilderung der Belagerung der Akropolis, der Zerstörung des Parthenon am 16/26. Sept. 1687 und eines Aufenthaltes in Athen.

Auszug aus dem Tagebuche eines anonymen Offiziers in venezianischen Diensten.

Mitgeteilt von Dr. L. Dietrichson, Prof. an der Universität Christiania.

Die königliche Bibliothek in Stockholm besitzt ein Manuskript in 4°, 45 Fol. (ohne Nr.), auf das Herr Bibliothekar Wieselgren gütigst meine Aufmerksamkeit lenkte, so wie derselbe zuvorkommend das Manuskript zu meiner Verfügung gestellt hat. In sprachlicher Beziehung ein wahres Kuriosum, enthält es den Auszug aus einem Tagebuche, das ein in venezianischen Diensten stehender hannoveranischer Offizier während des Feldzuges 1686—1687 geführt hat. Daß dieser Auszug nicht von der Hand des Verfassers gemacht ist, geht ganz deutlich aus dem Manuskript selbst hervor. Gewiß ist die Abschrift einem Zeitgenossen, einem interessirten Freunde zu verdanken, der sich dann Kürzungen und einmal eine eingeschobene Bemerkung erlaubt hat, bis er schließlich von der Rückreise nur einen kurzen Auszug giebt. Das Tagebuch — dem wir hier nur die die Belagerung der Akropolis, die Zerstörung des Parthenon und den Aufenthalt in Athen betreffenden Stellen entnehmen werden, fängt am 23. April/3. Mai 1686 an und geht ununterbrochen bis 28. Mai/7. Juni desselben Jahres fort (Fol. 1—17). Auf der sonst unbeschriebenen Rückseite des Fol. 17 ist in umgekehrter Richtung notirt: „Journalen von Levante". Diese 17 Blätter schildern die Reise von Venedig über Korfu nach dem Peloponnes — wir bemerken nur, daß der Verfasser bei der Passage an Ithaka vorbei notirt: „woselbst Ulyssis und Homerus gewohnet haben". Fol. 18 fängt mit einer summarischen, gedrängten Übersicht der Begebenheiten vom 4./14. Aug. 1687 bis zur Übergabe der Festung Akropolis am 24. Sept./4. Okt. desselben Jahres an. Diese Übersicht ist auf einige kurze Zeilen beschränkt, und bildet den Anfang des unten wiedergegebenen Auszuges.

Das eigentliche Tagebuch fängt — nach einer Lücke von fünf Vierteljahren — wieder mit 6./16. Aug. 1687 (wohl in Korinth?) an, und geht ohne Abbruch bis 31. Dec. 1687/10. Jan. 1688 fort. Dann heißt es mit derselben Handschrift: „So weit auß den journal so der Hanoverische officier gemacht nun ist allein [zu erzählen], wie sie sich Ein barque gemietet" u. s. w. Von hier aus ist alles in dritter Person erzählt, und enthält einen kurzen Auszug der Rückreise über Mestre, Treviso, Botzen, Brixen, Insbruck, Kloster Ettal nach Augsburg, wo der Verfasser am 25. April/5. Mai 1688 eintraf. Daß die Reise weiter nach Hannover ging, ist nur mit ein paar Worten angedeutet.

Obschon das Tagebuch in deutscher Sprache abgefaßt ist, können doch weder der Verfasser noch der Abschreiber Deutsche gewesen sein. Die schrecklich mißhandelte Sprache verrät deutlich den Ausländer, der das Deutsche nur gelegentlich während eines längeren oder kürzeren Aufenthaltes in Deutschland gelernt hat, aber ohne irgend welche grammatikalische Kenntnisse zu besitzen. Orthographie, Artikel, Kasus, Präpositionen, alles behandelt er mit souveräner Verachtung: „nach sie" und „mit die" schreibt er so gut wie er das Subjekt in

Digitized by Google

den Akkuſativ ſtellt: „wurd einen kleinen Mohr getauſet“; der Buchſtabe n iſt für ihn faſt die einzige Pluralform der Subſtantive. Interpunktion findet ſich faſt nicht; bisweilen ſteht ein Komma, wo wir Punktum ſetzen würden, und dabei fängt er faſt immer den folgenden Satz mit kleinem Buchſtaben an, wodurch der Sinn oft ſo ſchwerverſtändlich wird, daß ich es mir erlaubt habe, die Interpunktion hin und wieder zu korrigiren, damit die Leſer nicht allzulang nach der Meinung des Verf. herumzutaſten brauchen. Dennoch ſcheint der Autor nicht ohne eine gewiſſe Bildung geweſen zu ſein; er ſchreibt ſo ziemlich orthographiſch franzöſiſch, er buchſtabirt die antik-griechiſchen Namen meiſtens richtig (doch durchgehend Theſes für Theſeus) und hat augenſcheinlich die Ruinen Athens mit lebhaftem Intereſſe betrachtet, ſo wie er das Schickſal des Parthenon wiederholt als ein Unglück bedauert.

Welcher Nationalität der „hannoveriſche Officier“ in venezianiſchen Dienſten angehört hat? Deutlich genug iſt er ſkandinaviſcher Herkunft; denn er ſchreibt bisweilen aus Verſehen: „Würtembergiske“ für „Würtembergiſche“, „Spanske reuter“ für „Spaniſche“, „längde“ für „Länge“, „zweikamp“ für „Zweikampf“, „porten“ für „Pforten“, „herliegkeit“ für „Herrlichkeit“, „Mänge“ für „Menge“. Ob aber Däne, Norweger oder Schwede? Die oben angeführten Beiſpiele können den einen ſo gut wie den andern andeuten. Dagegen wird wohl nur ein Schwede „Turk“ für „Türke“, „braf“ für „brav“ und „Guſtef“ für „Guſtav“ ſchreiben. Somit iſt er wohl ein Schwede geweſen. Enthalten dieſe Notizen auch nichts Neues von Belang — ob vielleicht ein Kriegshiſtoriker in den mitgeteilten oder weggelaſſenen Teilen für ſich etwas Brauchbares finden würde, weiß ich nicht — ſo iſt doch die ganze Darſtellung nicht unintereſſant, und jede neue Beſchreibung jener Begebenheiten und jener Stadt zu dieſer Zeit verdient es jedenfalls allgemein bekannt zu werden — zumal jetzt die zweihundertjährige Rückkehr des unglücklichen Tages der Zerſprengung des Parthenon dieſe Begebenheiten uns wieder nahe legt, und ihnen eine gewiſſe Aktualität giebt.

1687.

Aug. 4. Kriegten wir ordre in Corinth unß auf 4 wochen zu proviantiren weil der Cap. gen.[1]) mitt die ganze flotte herumbſchiſen wolte, umb nach Athene oder Negroponte zu gehen;

Den 11. September. den 11. Septem ankamen in der Athene gegend, einlieſen, desbarquirten, und unß ienſeit Athen in bataille ſetzen. die beſatzung waren 500 türken ohne weib und kinder, machten batterien, wurden bombardiret alle Tage nach einander.

17. Die ganze nacht brante die Feſtung; abſonderlich der Minerva Tempel ganz auß brandte, daß nichts als die beyde mauren ſtehen blieben, welches wohl zu bedauern.

18. 24. Erhielten nachricht daß türkiſche Succurs in der nähe war. zogen die türken accordirter maßen auß.

Sept. 8. Würtembergiske regm. embarquiret[2]) und die dragoner.

9. kriegten wir ordre unſere kranken und bagagie auf die Schiffe zu bringe.

10. Allen übrigen Regm. embarquiret. wir kamen auf die gallere pignadorce(?)

11. lagen den Tag ſtille biß wir mitt gutem winde Avancirten, zu morgendz in der gegend Athens und in der porto lione[3]) einlieſen, folgendz desbarquirten und bey einer teutſche meil ins land marchirten und uns jenſeit Athene in Bataille ſetzten. bey unſere desbarquirung kamen viel griechiſche pfaffen auch kaufleute auß Athen zu uns her auß und begerten mitt den Cap. gen. zu reden, welchen ſie denn alles guthen anerbieten gethan und verſprechen, daſern man verſchaffen würde, daß ihnen von den ihrigen nichtz mitt gewalt genommen würde, ſie alß dann ſo viel man ſchafft in die ſtadt nemen wollte, als beliebig. was die feſtung anlangend,

---

1) Capitano generale d. h. der venezianiſche Feldherr Francesco Moroſini.

2) Korinth iſt kurz vorher (4. Aug.) genannt. Die Embarkirung fand alſo wohl in Kalamaki ſtatt.

3) Piräus.

Digitized by Google

hatten die darin liegend türken, deren bey 500 ohne weib und kinder waren, sich resolviret, sich biß auf den letzten man zu wehren, wie sie denn auch, da wir beim hellen tage mitt der gantzen Arme fast unter ihren Stücken vor bey marchirten, etliche stückschuß zum zeichen ihrer freundschaft nach uns thaten, jedoch ohne schaden. unsere Slavonier faßesten so fort posto in der Stadt und wir (?); hingegen alles waß gut türkisch auf der Festung, da es den ein und andere scharmützel ab gab. Abendz wurden einige manschafft commandiret, welche der Obrist Rauhgraf und Oberst Cordon Commandirte, in die stadt geschickt. vieler türken, so in der stadt waren, wurden preiß gemacht und von denen griechen selbst aufgeschlagen, in dessen plackert man die gantze nacht.

Unsere Reg^m^. mußen eines und daß andere alertiren, weil man die Vassen zu thebe 2000 man zu pferde stündl. ankunfft vermuthete, oder daß man sorge hätte ob mögte von Negroponte einige Succurs der stadt geschicket werden, worauf, sie den in der Vestung sich große hofnung machten. es kam aber nichts als eine parthei von 200 pferden, welche sich ohnweit unsere Campement in die weingärten aufhielten. wie etliche dragoner dahin geschickt wurden und sie derselben zu zeitig gewahr worden, sind sie wieder darvon gangen. Unsere zelten wurden ins lager

12. geholt und angefangen zu bauen (?). die belagerten liesen ihren ernst sehen und schoßen mitt ihren Stücken so viel sie konten, weßwegen der anstalt gemacht wird, ihnen mit gegen ernst zu begegnen, wie denn etliche tausend fachinen zu machen befehl ertheilet, selbe an einen vor dem Castel gelegenen hofe zu einer Batterie zu employiren und selbigen abend ein Cap. leut. und sendrich mitt etliche hundert man Commandiret wurde umb den anfang zu der Batterie zu machen, nach welche die ganze nacht auß der vestung gespielet wurde aber meistens über weg; mitt den musquetiren aber geschah einiger schade.

13. hatte man nachricht daß der feindliche succurs nicht über 2 stunden von unsz stunden; erwarteten noch einige von den ihrigen umb sich zu verstarken. der Cap. gen. gab von seine Galere ein losungsschuß; man wußte aber nicht zu weß ende, wir musten diese gantze nacht alert sein; man vernom aber weiter nichts. es würden wieder mal 4000 fachinen verfertigt und nach der angefangenen Batterie gebracht. die nacht wurde detachirte leute abgelöst, welche diesen abend anfangen solle, die approchen anzufangen. die belagerten schoßen immer braf auf die arbeitsleute und fachinenträger.

14. 2 von einer stückkugel blessiret wurden. diese nacht wurde ein minirer, welcher mit den Rauhgrafen recognosiren ging einer ort auß zu sehen, wie man am füglichsten miniren konnte, erschoßen. die Batterie war meist verfertigt, und erwarteten wir bloß der Stücken. auß der vestung spieleten sie braf mit stücken nach der Batterie, wodurch einige soldaten erschoßen. es wurden 3 dragoner gestraffet, welche gegen verbot sich zu weit vom lager gemacht. diesen nach mittag schoße man zur probe die erste bombe hinein, welche sehr woll fiel, auch wurden 4 stücke aufgebracht. die nacht nicht sonderl. passiret.

15. Diesen morgen fingen wir an mitt die 4 stücken dem feind einen guten morgen zu bieten, welcher solcher gestalt gegen die türmer und mauren brummeten, daß die steine häufig her unter flohen, auch wurden unterschiedliche Bomben hinein geworfen, welche guten Effect thaten, in dem unterschiedliche auf ihre Bolwerke gefallen und großen schaden gethan; jedoch schoßen die belagerten heute mehr als jemals geschehen, die nacht über suchte man, wie von seiten der stadt her etwa ein bequemer ort zur mine zu finden were, nach welcher viel geschoßen und mitt Steinen geworfen worden.

16. Frühe morgendz [1]) wurd wieder angefangen mitt Canonen und Bomben zu

1) Dieser verhängnisvolle Tag war ein Freitag, was sich am leichtesten aus dem später besprochenen Sonntagsgottesdienst am 9. Oktober ersehen läßt.

Digitized by Google

werfen, doch wurden viel derselben fehl geworfen, gegen abend fiel eine in den schönen Tempel der göttin Minerva[1]) welche den ihre Pulver und munition, so sie daselbst gehabt, ergriffen, so daß alles angegangen, dergestalt, daß durch einen gewaltigen schlag daß schöne gebäude gantz ruiniret worden. die Approchen wurden diesen abend angefangen, auch einige kessels vor die feuer mörser verfertigkt. es wurden auch etliche mauer brecher auf die Battei gebracht. die nacht über war es in der stadt gantz stille und hörete man nicht den geringsten Schuß. eß waren nicht mer, als 2 man blessiret von den Heßen.

17. diese gantze nacht hat es in der vestung sehr gebrennet, da absonderlich der Minerva tempel gantz auß brannte, so daß nichtz alß die beiden mauren stehen blieben, welches den wohl zu bedauern war, indem es noch von den Elteſten und rareſten gebäuden der welt gewesen. außer halb der stadt steht noch ein von Marmorsteinen schön gebeude, welches wie man sagt die Schule des Aristoteles soll gewesen sein[2]); ist sehr schön gebawet und gehet außer halb ein Gang umher, welcher von 12 hohen Marmor Säulen in der längde und 6 in der breite geziert ist; heutiges tages haben die griechen eine kirche davon gemacht. es war sonst diese nacht gantz stille von beiden seiten. unsere wurfen keine bomben und schoßen nicht, weil unser leute auf der höhe fest an der Mauer die Frenchen führeten. Die belagerten aber brachten ihre stücken meist von dieser seiten weg, und nach der seiten der stadt zu[3]), weil die kundschafft daß der Succurs kommen wollte, hatten sie vor, uns im felde zu begrüßen.

18. Erhielten wir auch nachricht, daß der Türkisch Succurs in der nähe wehre, weßwegen der Hr. felt. M.[4]) in aller Frühe mitt den Dragoner und Slavonier hin auß rückte umb zu sehen, wesz des feindes vornehmen wehre, es wurden auß der vestung mit stücken braf nach sie geschoßen, aber ohne schaden; unser gantzes lager rückts auch her auß und setzte sich im freyen felde in einer Linie vor, nach den auch mitt stücken braf geschoßen wurde, doch schoßen sie allemahl über hin oder zu kurtz; der Hr. felt. M. ging in dessen eine gute halbe meile hin auß, da die eine feindl. parthei von etwa 500 pferden, sobald sie nu den unßriren (sic) gewahr worden, in vollen Courir davon geiaget, derer aber 7 gefangen genommen. wie hierauf der Hr. felt. M. wieder zu rücke kam, wir auch wieder ins lager gerücket, hat sich ein gerücht entsponnen, der Succurs wäre geschlagen und solcher gestalt empfangen, daß nicht übrig als 50 man darvon gekommen wäre, worauf nach verfließung einer stunde die belagerten eine weisze fahne auß steckten und zu Capituliren begerten, worauf den also bald an die Mauer geschicket worden, von beiden seiten geißel gestellet, und alles feindliches vernehmen unter laßen worden. Es kam unserer seiten der Hr. Major le Chevalier St. Ville als geißel hinauf und wieder dagegen ein Aga mitt 2 anderen vornemen Türken wieder her unter geschicket. der obristl. Leut. Courdon saßete gleich posto am schloßthor mitt 100 und etliche man; die Türken kamen häufig auf den Mauer und verkaufften denen unserigen eine und anderen schönen sachen von Peltzen, decken, halßtücher, Meßer und Sabeln, welche sie den zu erst [zuletzt?] umb ein liederlichen preiß weg gaben. Der leutn. Genning wird unglücklich eine stunde vor der Capitulation von der mauer mitt einem Stein die die große rohre im bein hart am leibe geknirscht wurde. der

1) D. h. in den Parthenon.

2) Die folgende Beschreibung zeigt, daß diese „Schule des Aristoteles" unseres Verfassers mit dem s. g. Theseustempel identisch ist, obschon keiner der älteren Topographen — so weit sie mir bekannt sind — diesen Tempel unter dem Namen „Schule des Aristoteles" kennt. Um so sicherer die Bezeichnung des Tempels ist, um so schwieriger wird es zu bestimmen sein, welches Gebäude unter seinem später erwähnten „Tempel des Theses" zu verstehen ist.

3) Somit nach der Nordseite der Festung.

4) Der schwedische Feldmarschall Königsmark.

accord wurd auch heute geſchloßen und beſtund ſelbige ohngefähr in dieſen punchten, daß vor erſt alles waß türkiſche nation wore innerhalb 7 Tagen mitt ſo vielen Sachen alß ſie auf den rücken tragen könten außziehen, waß aber vornehmen familien wäre ſo viel ſie auf ein Mauleſel laden könten, auß marchiren ſolten mitt einer guten Conſoy biß an die ſchiffe begleitet, da ſie ſich auf einige franſoſiſche Schiffe, welche ſie vor Geld bedungen, und vor jeden kopf 3 cequini, biß nacher Smirna zu bringen accordiret hätten, embarquiren wollten; daß man in ſelbigen ihrem auß zuge ihrer weiber und kinder unangetaſtet viel weniger einigen leid zufügen ſollten, alle munition und proviſion ſo auf der fortereſſe ſich befindet, wie auch all ihre Ober und unter gewehr ſollen den gevollmächtigten deß Cap. gen. treuelich überlieſert werden; im gleichen alles waß griechiſch und moriſch nation gerne [d. h. freiwillig?] hinterlaſſen. wehrend dieſe 7 Tage daß ſich die belagerten zum aufzug ſchicketen, verſuchte der Succurs auf alle art und weiſe die in der fortereſſe zu perſuadiren, daß ſie den accord nicht halten, ſondern wieder auffſagen und feindlich zu agiren anfangen ſolten, ſie wolten ſie ehrlich ſecundiren oder alle ſterben, zu dem ende ſich den oftters einige truppen ſehen ließen, welche biß an der ſtadt jagten, und allerley bravouren machten, biß ſie wieder weggejagt wurden, da unter andern ein verwegener Türk auf gute parol biß nahe an unſerer Slavonier kommen und begehret, daß ſo jemand wäre, der luſt hätte einen zweikamp mitt ihm anzugehen, ſelbiger zu ihm her auß kommen ſolte, da ſich den ein junger ſtarker Slavonier gefunden, welcher mitt ihm angeſetzet, und nach dem ein und andere hiebe von beiden ſeiten geſchehen, hat der Slavonier den Turk ſolchergeſtalt eines verſetzet, daß er zu boden gefallen und mitt dem kopfe hergeben müßen.

20. Rückten wir mitt unſerm lager der ſtadt näher, und ſetzeten uns feſt rund herumb die ſtadt und ſchlugen unſere zelten auf wir mußten alle morgen 2 ſtunden vor der tag beym gewehr in bereitſchaft ſtehen weil einige ſtreifende türcken noch immer allehandt Plackereyen machten, ein Capiten von den Dragonern Nahmens Villemond kam mitt etliche Türken zu chargiren, derer zuletzt 10 waren welche gen. Cap. auf allen ſeiten umringet, daß er weder vor noch nach ſich kommen könte, und geſchahe ſolches hauen und ſtreiche auf ihn, daß man ihn ſchon verlohren gab, biß der Rauhgraf mitt noch einige andere darauf zu kamen, die Türken in die Flucht gejaget und 2 derſelben gefangen kriegten; der Cap. Villemond war mit einer Copie(?), wie wohl nicht gefährlich, geſtochen worden.

24. Morgendz zogen die Türken accordirter maßen auß der Veſtung, muſten zu erſt durch einige dazu Commandirte leute, welche auf beide ſeiten in einer reihe geſtellet, durch ſelbige gaßen marchiren, da ſie den ohne einiges gewehr mitt ſo viel ſachen als ſie nur ſleppen könten, biß an einen gewißen platz, ſo ihnen warteten, biß ſie alle her auß, es wurde manchen ſeine aufgepachte pagagie ſo ſchwer, das er ein guht theil davon umb liederlich gelt weg gaben, oder gar liegen laßen muſten. mancher wurd es auch ohne gelt und ſein dank los, indem die Griechen, Slavonier und Albaneſer ihnen alles unter den händen weg nahmen, die weibern und kindern gingen allen mit verhülleten geſichtern herauß, waren ſonſt recht proper gekleidet, der Feld M. ließ auf ihr anſuchen einige pferde und Eſel geben, und mit einer ganz ſtarken conſoye biß nach dem ſchiffe bringen. waren ohngefähr 300 wehrhaffte männer und bey 1000 weiber und kinder; der Obriſtl. Cordon zog alſo fort mitt etliche hundert man wieder auf der fortereſſe, in welcher man bey der 20 ſtück geſchütze nebſt genugſamen vor raht an Pulver, kugeln, Mehl, Korn und anderen proviſion gefunden in gleichen von allerhand Mobilien und haus geraht in großer vorrath; der Obriſter Volo wurd alß Commendant der veſtung hin auf geleget.

26. Man macht der Anfang zu unſer quartier in der ſtadt, umb wen böß wetter einfallen ſolte, daß man alſo fort hinein rücken könte.

Digitized by Google

28. wurd ein Soldat vom Voloiſchen aufgehenket weil man ihn auf dem wege ertappet, daß er zum Türken gehen wolte.

29. der Cap. Guſtman an der ruhr geſtorben, des Prinzen[1]) regᵐᵉ. bezog in der ſtadt ihr Quartier.

30. Marchiret die gantze arme in der ſtadt die ſo gar nicht köſtlich waren, weile ſie ſo gemacht daß die Arme bey entſtehenden Alarm augenblicklich an der Stadtmauer in gewehr ſein könte. es wurden auf dem Wege nach dem porto lione hin einige redoutten gemacht, worin nur jeglich ein Cap. leuten. und ſendrich mitt 200 die wacht halten, umb die paſſage deſto verſicherter zu machen. Das wetter begann nun mehr regenigt und kalt zu werden. Von dem kupfernen haußgeräthe, waß man auf der forteresſe gefunden, welches bey 70000 ℔ geweſen, wurden auf jedes regᵐᵉ. außgetheilet und bekamen 200 ℔ auf unſer, ein pferd und türkenſchlaven. auf der feſtung wird täglich gearbeitet.

Octbr. 1. Man erhielte nachricht, daß die Türken zu Thebe alles ruiniret und verbrannet auch viele griechen mitt nach Negroponte genommen, wohin ſich alles reter. [d. h. retirirte.]

5. Ward ein detachement von iedw. regᵐᵉ. ein Cap. ein leuten. oder ſend. nebſt 80 gemeine welche deß weges nach Thebe ſourage zu ſuchen und ſich der türken deſſein erkundigen.

6. kamm ſie wieder, noch dem ſelbige, wegen deß Schlimme regens wetter, in einem zwiſchen hier und thebe gelegenen dorfe über nachten muſten. Mit anbrechendem tage kam ein türken-partei von 200 pferten, welche die unſerigen zu überfallen gedachten. kamen gleich mitt die Slavonier, ſo die vorpoſten hatten, zu Chargiren, da es den beiden ſeiten einigen todten gab, wie aber ſich die unſerigen außerhalb dem dorfe in ordnung ſtellete und auf ſie avancirten, gingen ſie wieder durch; die unſer kamen wieder. die Türken hatten zu Thebe und denen umliegenden ortern alles rein und kahl gemacht, daß nicht ein halmſtroh zu bekommen.

Dito beſahen wir die Feſtung Athene welche vor zeiten Acropolis auch Cecropia genennet, ſelbige veſtung liegt an der ſtadt auf einen hohen marmorſteinernen[2]) felſen, ſo von Natur feſt und unerſteiglich ohne von dem orte, wo der rechte aufgang iſt, der felſen nicht ſo hoch, aber mit ſtarken, wohlerbauten Mauren deſto beſzer verwahret, man muß 5 thore[3]) paſſiren, ehe man in den Schloßplatz komt, welche alle mit porten und riegel wohl verſehen, am dritten Thore iſt eine Batterie von 3 ſtücken[4]) und über derſelben beym 5ten Thor eine andere von 4 Stücken, welche wohl aber mitt 8 kan beſetzet werden. zwiſchen den 4ten und 5ten thor ſtehet eine herrliche pallaſt[5]) worauf ehemals die Commenden ihre wohnung gehabt, welcher iſt gantz von weißen marmor aufgeführet und hat ein herliches anſehen, iſt aber vor etlich 40 jahren[6]) durch einig pulver ſo unter in eine gewölbe geſtanden, und wobey unverſehens feuer gekommen ſolcher geſtalt in die luft

1) Prinz Maximilian.

2) Natürlich falſch.

3) Dieſe fünf Thore laſſen ſich vermuten: 1. entweder das Beulé'ſche Thor oder ein anderes zwiſchen den Baſtionen eingebautes Thor. 2. Die hintere, innere Öffnung dieſer Baſtionen. 3 Thoröffnung in der von den Türken vor der Belagerung quer über die Propyläentreppe angelegten Batterie zwiſchen dem Nike Apterosfelſen und dem Fußgeſtell der Agrippaſtatue, in welcher Batterie alte Fragmente des Nike tempels verwendet waren, und in unſerem Jahrhundert wieder aufgefunden ſind. 4. Unterer Eingang der Propyläen unter dem damals noch aufrechtſtehenden Giebel. 5. Oberes (hinteres) fünffaches Thor der Propyläen gegen die Burgebene zu.

4) Stimmt mit der eben ausgeſprochenen Vermutung.

5) Lage und Beſchreibung paſſen genau zu unſerer Vermutung über die Verteilung der fünf Thore. Es iſt hier von den Propyläen die Rede, die wirklich früher dem türkiſchen Aga als Palais gedient hatten, 1656 aber durch Blitzſchlag in der im Text angegebenen Weiſe geſprengt und teilweiſe eingeäſchert worden waren.

6) Nur 31 Jahre vorher (1656).

Digitized by Google

geſprenget, daß man nichts mer als die aüſzerſten mauren, den vorder Giebel nebſt etlichen marmor Säulen ſehen kan, worauß man aber die herliegkeit deß pallaſtes ſatt ſam abnehmen kan. in der Mitten deß Schloſſes ſtehet der göttin Minerva berühmter Tempel, welcher ſeiner ſchöne und herlichkeit halber nicht genungſam kan beſchrieben werden. man ſiehet daſelbſten ſo viel wunder ſachen daß man faſt ſeine Augen nicht glauben kan, daß gantze gebäude iſt von lauter weißen marmor ausgebawet, ſelbige ſteine welche zu dem mauer [sc. gehören] ſind alle gleich und einer von wunder bahren größe, der tempel hat in der längde 218 fuß der breite 98 fuß die höhe der mauer iſt 100 fuß [1]). Der umbkreiß deß Tempels iſt mit einen ſchönen Gallerie geziehret welche von 46 Säulen als 8 vorn und ſo viel hinten und 15 auf jede Seite ſind von ſchönen weißen marmor einer geriſſen [2]) arbeit 42 fuß hoch und 17½ fuß in umbkreiß dick [3]). die thüre deß Tempels iſt 30 fuß hoch die gallerie (sic) 10½ fuß breit, der vorder giebel preſentiret die allerſchönſten ſtücke von menſchen und thieren alle in lebens größe worunter zween pferde [4]) welcher mit ſolcher kunſt ververtiget, daß ihnen nichts anderes als deß lebens fehlet, alles übrige bilderwerk preſentiret einige götter und göttinen als Jupiter Neptunus Minerva [5]) und andere, auch werden unterſchiedliche Victoire und triumph [6]) vorgeſtellet. was ſonſten von zierrahten ſo wohl ein als außwendig zu ſehen geweſen findet ſich in ein ander beſchreibung deß Tempels und von de dach ſo moſaiche [7]). Von einer unglücklichen bombe, ſo vorhin gemeldet, und daß pulver ſo darin in verwarung geweſen angezündet iſt dieß über auß herliche gebäude in einen augen blick gäntzlich ruiniret in dem deß pulvers gewalt die wände am beiden ſeiten und nebſt dem dach auf den zur ſeiten ſtehenden pfeilern gefallen, daßelbe auch meiſt an die erde liegend und auch nichts anders alß einen großen ſtein haufen vorſtellen. das obergebäude ſo noch ferne her ſtunde nebſt dem thurm welchen die türken daran gebauet, ſeiter ſie eine mosquee von dem tempel gemacht, brandte auch in unterſchiedliche tage gantz auß; in ſumma iſt es faſt nichts mehr übrig als der vordergiebel und die hintere wandt mitt ihren Spatziergängen. waß dieſer Tempel in ſeinem in (sic) fall für ſchaden verurſachet, in dem ſelbige von männern, frauen und kindern angefüllet geweſen, als welche ſich von den bomben dahin und umbher reteriret hatten, iſt leicht zu ermeſſen, weile wir draußen nichts anderes meinten, als daß gantze Caſtel wäre über haufen gefallen, alle häuſer, ſo umbher geſtanden waren von den unerhörten großen ſteinen untern haufen geworfen

1) Die Längen- und Breitemaße ſind annähernd richtig, dagegen iſt das Höhenmaß, das wohl nur mit den Augen gemeſſen worden, viel zu hoch gegriffen. Die wirkliche Höhe iſt 65' (20,5 m). Vielleicht hat der Verf. oder ſein Gewährsmann den Namen Hekatompedon, der weder auf die Höhe noch auf die Breite des Tempels paſſen wollte, fälſchlich auf die Höhe bezogen?

2) Das Wort kann ſchwerlich anders geleſen werden. Der Verf. denkt wahrſcheinlich an die „geriefelten" Kanellüren.

3) Das Umkreismaß annähernd richtig; die Höhe (Augenmaß) wieder zu hoch gegriffen: wirkliche Höhe: 33¾' (10,43 m).

4) Der Verf., der den Weſtgiebel als den vorderen Giebel anſieht, bewundert ſpeziell die zwei Pferde im Geſpanne der Athene, die wenige Monate ſpäter ſo unglücklich zerſchmettert wurden, als Moroſini ſie wegführen wollte.

5) Poſeidon und Athene hat der Verf. — oder ſein Gewährsmann — richtig erkannt; wo er aber den Zeus geſehen? Die Zeusfigur im Oſtgiebel war ja doch ſchon zu Carrey's Zeit verſchwunden, und von dem Zeus im Frieſe kann nicht füglich die Rede ſein.

6) Der Verf. denkt hier offenbar mit den „Victoiren" an die Metopen, die ja wirklich „Siege" darſtellen, und mit den „Triumphen" an den Fries, der ſich ihm ganz natürlich als ein Triumphzug hat darſtellen müſſen.

7) Dieſe Worte ſind mir unverſtändlich. Die „andere Beichreibung" es ſtand urſprünglich „Buch") braucht nicht eben eine (verlorene) Handſchrift des Verfs. zu ſein — es kann eine der ſchon exiſtirenden gedruckten Beſchreibungen (etwa Babin oder Spon) gemeint ſein. Was ſoll aber „von de dach ſo moſaiche" bedeuten? „Von dem Dache (bis) zu (den Eſtrich-)Moſaiken" (?) die vielleicht da geweſen ſind? Ich weiß es nicht.

und alles waß darinnen geweſen zermalmet worden, welches unglück den auch die meiſte urſache zu übergabe geweſen. indeme die Türke ihre weiber und kinder alſo vor ihren augen zu grunde gehen ſehen mußten, und war gewiß zu verwundern, waß großen ruin die bomben auf den gantzen Caſtel verurſachet gehabt, welche ſie den zu andern gedanken gebracht und nach vielen zwieſpalt und uneinigkeiten, in dem ſich einige auf den letzten man geſonnen wahren ſich zu wehren, die anderen den gäntzlichen ruin nicht abwarten, endlich ſich zu einer Capitul. bequemet. welches man ihnen auch hoch genug geſpannet, daß ſie ihre eigene gewehr müßen hinterlaſſen. Man würde ſonſten dieſes ortes ſich durch viele mühe und arbeit auch verluſt vieler leute ſchwerlich bemeiſtert haben, weilen man ihnen nirgends alß an zweijen örtern mit minen beikommen könnten. Kam alſo auch dieſe herrliche Veſtung in unſere hände, worinnen ſie 18 ſtück geſchütz viel munition und Provision nebſt unglaublichen Hausraht hinterlaßen. die Stadt Athene betreffend war dieſelbe Neutral geblieben, waren unß in keinen dingen behülflich, auch nicht ſchädlich, wie ſie ſich dennoch auch nach der übergabe reſervirten daß ſie ſo wohl den Türken als republique Venedig biß ſo lange Negroponte unſer ſich nicht wäre ergeben, contribuiren wollten; nur daß ſie ihre handlungen frey erhalten möchten. die ſtadt in ſich ſelbſten iſt eine von den Älteſten ſtädten der welt und rechnet ſich 830 jahr Elter als Rom und wie man meinet daß griechenlandt mitten in der welt ſein ſoll, alſo iſt auch Athene mitten in Griechenl. gebawet und hat biß in dieſen 1687ſten Jahre 3261 jahr geſtanden [1]. Sie iſt eine zimbliche größe und hat biß zur letzten belagerung noch 14000 wohnhäuſer und 16000 ein wohner gehabt [2]) wie wohl ſie vor alters viel größer geweſen, welche einen großen Handel von Seiden zeug, Schöner Türk=arbeit, von öhl und baum wolle auch korn zu die morgenländer haben. Außerhalb der ſtadt an der einen ſeiten hat es einen ſchönen Oliven wald, ſo ihnen jährlich über 20000 Cer vor baum öhl ein bringet. Man findet die Oliven dieſes ortz ſo ſchön alß nirgendz anders in der ganzen welt, abſonderlich ein art welche ſehr große und nicht Schwarz werden, ſelbe werden von den großen ſultan bewahret, und ſelten nach Conſtantinopel geſchickt werden. Nächſt dieſen hat es die herlichſten gärten welche die ſchönſten früchte von aprico=ſen, granatapfel, weintrauben, derer eine wir gewogen und 12 biß 14 ℔ befunden haben. Maulber und Quitten hat es in voller mänge, grüne mandeln und feigen zum überfluß, Citronen und Orangen ſauer und ſüße, Caſtanien auch hat es ſchöne landzfrüchte über auß ſchöne Melonen und große Artiſchocken blumkohl Agurken und gelbe wurteln einer art große als Curbis aber ganz ein andern art werden genennet [3]) ſo ein trefflich refraiſſement ſind außwendig alß grün marmoriret, inwendig roht und Schwarze große Körner. Hieſelbſt wachſen auch rüben und noch viele andere früchte. Man ſieht auch hin und wieder waß herliche Palaiſe in alten zeiten außerhalb der Stadt gebauet geweſen unter anderen iſt mit verwunderen zu ſehen wo der herrliche Pallaſt Hadrians [4]) geſtanden, welche derſelbe kaiſer zu ſonderbahre Zierde der ſtadt Athen hat aufbawen laßen, wo von aber anjtz nicht mer alß 13 Säulen ſtehen [5]), welche 52 fuß in die

1) Die Rechnung iſt, wie man ſieht, nicht ganz richtig: 830 + 754 + 1687 giebt 3271 Jahre.

2) Die Angabe 14000 Wohnhäuſer ſtimmt zu den 16000 Einwohnern abſolut nicht. Es muß hier wohl ein Schreibfehler ſtattgefunden haben: etwa 1400 oder 4000 Wohnungen zu 16000 Einwohnern.

3) Hier iſt im Text Raum für den Namen gelaſſen. Die Beſchreibung zeigt, daß Verf. von der Waſſermelone ſpricht

4) Das Nachfolgende zeigt, daß hier von dem von Peiſiſtratos angefangenen, von Hadrian vollendeten Tempel des Zeus Olympios (Olympieion) die Rede iſt.

5) Der Verf. hat nur die 13 beiſammen ſtehenden Säulen dem Gebäude zugerechnet — die drei weſtlich ſtehenden (von denen eine ſpäter umgeſtürzt iſt) hat er nicht zum „Palaſt", ſondern wahrſcheinlich zu dem fabelhaften Gang gerechnet, der nach ſeiner (und Anderer) Meinung vom Olympieion nach der Akropolis führte.

höhe und 17½ fuß in der runde haben, diese Säulen nebst den gantzen wunder würdigen gebäu (wie es beschrieben worden) war alles von weißen Marmor und schönsten Bildhauer arbeit gebauet, hat einen verdächten Spaziergang so auf beiden zeiten (sic) mitt hohen Marmor Säulen besetzt gewesen. Welcher ganz biß auf das Schloß[1]) durch eine darzu erbauete pforte (auf iede seite eine Marmor Säule) biß in der Minerva Tempel ging, woselbst noch die zwei Säulen an der Mauer stehen[2]) ist ein wunder würdiges Gebäude gewesen. bey dem Palatio stehet annoch eine hohe pforte am thor von schönen Säulen und kostbaren arbeit[3]) auf der einen Seiten deszelben thores nach der stadt hin stund ein überschrifft auf griechisch dieses inhaltes: dieses ist die Stadt Athen welches die Stadt deß Theseo ist gewesen, dieser Theses ist ein König zu Athen gewesen, und hat die Stadt in ihren erster flor und aufnehmen gebracht; auf der andern seite dieses thores und zwar nach der seiten deß Palatij des Adriani stunde diese worte auch auf griechisch: Dieses ist deß Adriani und nicht deß Theses Stadt. In der stadt sehet man sonst des Demosthenes hohe Schule so ebenfalls von weißem Marmor gebauet und eine ziemliche größe hat, der Tempel des Theses deß Demosthenes lanterne, der Tempel der Winde[4]) der brunnen worinnen sich der Heil. Apostel Paulus versiecket gehabt, nachdem er die gemeine zu Athene in einer predikt gestraffet und stark angegriffen haben sie ihm gesucht zu tödten.[5]) Nebst vielen anderen Tempeln, Säulen und begrabnißen wovon ein eigen buch geschrieben worden, es hat 5 türkische Mosquen und so wohl in alß umb Athen herumb 200 griechische Kirchen, deren noch 150 sind, worinnen noch täglch Meße gelesen wird.[6]) es ist daselbst der Ertsbischoff welcher ein Man von großen Ansehen ist. Wir erbielten auf des Hr. Feltmar. Königsmarken[7]) daß unß eine Türkische Mosquée eingeräumet wurde, unsere gottes dienst zu exercciren, welche den gereiniget, ein Altar darin aufgebauet und am 9ten 8tob Sontags, da eben daß Evangelium von der Königl. Hochzeit war, der erste Gottesdienst darin gehalten war. es war eine Solche menge von Officieren und Gemeinen auch Griechen und Italianer, daß auch kein platz mehr war, wo ein einziger persohn hatte stehen können, vor allen thüren auch umb der kirche und umbher war es mitt Volck angefüllet. Hr. Britman Feld-

1) Akropolis.

2) Diesen „verdächten Spaziergang", der bekanntlich nie existirt hat, von welchem aber auch Babin zu berichten weiß, hat die Phantasie des Urhebers wahrscheinlich aus folgenden Elementen zusammengestellt: 1. den drei einsam stehenden westlichen Säulen des Olympieion. 2. dem Hadriansbogen. 3. der Tripodenstraße, von der vielleicht damals etwas mehr als jetzt zu sehen war, die aber jedenfalls als im Altertum existirend bekannt war, und wahrscheinlich die eigentliche Grundlage der Sage vom „verdächten Spaziergang" war. 4. den zwei noch sichtbaren Säulen (Tripodenträgern) oberhalb des Thrasyllosmonuments, an der Akropolismauer, welche der Verf. am Schlusse der Beschreibung deutlich kennzeichnet.

3) Der Hadriansbogen.

4) Von den hier genannten vier Lokalitäten sind die zwei, die Laterne des Demosthenes (das choragische Denkmal des Lysikrates) und der Turm der Winde noch unter diesen Namen bekannt. Zweifelhaft bleibt es aber, was unter der „Schule des Demosthenes" und dem „Tempel des Theses" zu verstehen ist. Gewiß meint er mit dem Theseustempel nicht das jetzt nach Theseus benannte Heiligtum, das er ja früher als „Schule des Aristoteles" besprochen hat. Beschränken wir „die Stadt" auf die nördlich von der Akropolis liegende innere Stadt, haben wir nur die zwei Ruinen: Stoa des Hadrian und Agorathor (von der Attalischen Stoa kann ja nicht die Rede sein) zu beachten; dehnen wir den Begriff etwas weiter aus, könnte auch an das Odeon des Herodes Atticus (Babins Areopagos) und den Portikus des Eumenes gedacht werden. Zu bemerken ist, daß der Verf. von der „Schule des Demosthenes" und der „Lanterne des Demosthenes" als von zwei verschiedenen Gebäuden spricht, während Babin diese beiden identifizirt.

5) Auch Babin nennt diesen Brunnen des Paulus, und giebt an, daß er in der unmittelbaren Nähe des erzbischöflichen Palastes — somit in der inneren Stadt — liege

6) Hier endigt die Beschreibung der Altertümer Athens. Eigentümlich ist es, daß der Verf. auf der Akropolis das Erechtheion gar nicht gesehen zu haben scheint, während er sonst die meisten zu seiner Zeit existirenden antiken Gebäude gesehen hat.

7 „Wunsch" oder „Befehl" weggelassen.

Digitized by Google

prediger von des Raugrafen Regiment that eine herliche predigt in welche Er von einweihung der kirchen zu eingangs handelte, daß die besten Ceremonien dabey eine wahre andacht und dem reinen geoffenbarten wort Gottes zu folgen wäre. Man dankete Gott daß Er die Mohametischen gräuel von selben orthe ausgetrieben und dagegen eben unß die große gnade wiederfahren laßen, daß wir sein heil. Evangelium daselbst exerciren sollen. Nach der Predikt wurd daß Te Deum laudamus gesungen und vollendz mitt dem segen geschlossen.[1])

Nov. 26. Starb Fendr. Willhelm von des Obrist Bülows Compag. und wurd in Sel-
27. bige Kirche so Cap. Post bey ihm begraben. Dito ward nach gehaltener Predigt einen kleinen Mohr getauffet, so der Hr. Feldmarschall gehörte, wozu Er der Hr. Feldm. in eigener persohn, der gen. Major Ohr Obrist Cordon Oberstl. Goer gevatter stunden wie auch eine Oberstin, eine Capitensfrau und Madcelle Akerhielm. Der Knabe wurde von Magr. Britman auf Italienis umb alle glaubens Punkten gefraget, welche er auch alle wohl beantwortet, mit den Namen Carl Gustaf genannt. Dito unsere sachen einbarquiret.

Was hiernach in diesem journal gefunden ist nur von der abreise nach Venedig und folgendz nach Hanover welches jeher alzu weitläufig vor gekommen. so allein nur ettliche örter und beschaffenheiter wollen marquiren.

24. gingen also die alle teusche Truppen von Athen nach porto lione: begegneten unter wegens der Cap. gen. Morosini auf einer Chaise mitt einer großen Svite umgeben, ohnweit der Stadt warteten seiner der Ertzbischof von Athene mitt der gantzen Clereseі, bestehen in etliche 100 griechischen Pfaffen. der Ertzbischof ging, wie der Cap. gen. hierzu nahet, zu den wagen und gab ihm den segen, wobey Er Eine griechische oration machte; wie er nahe zur Stadt kam
30. wurden alle stücke auf der forteresse gelöset und Er von den Officirern weiter bewillkommet. wurd der rest von die teuschen Truppen embarquiret.

Dec. 15. hiesiger hafen, so porto lione genandt wegen eines großen auß marmor gehaweten löwen[2]) so Er am ufer stehen hatt, ist einer von den schönsten hafen in gantz Levante, ist weit und sehr tief hat einen engen eingang, welcher in alten zeiten alle abend mitt einer starken ketten verschloßen; und siehet man annoch, wo die thürmer gestanden, welche die verwehrung des Einganges gehabt; man siehet annoch auch, waß vor herliche Palatie und häuser am strande deß hafens gestanden, und siehet man sonsten noch eine und andere fundamente einiger thürme, von welche man bey zeiten hat sehen können, waß in den hafen kommen wollen.

1) Hier werden 3½ Blatt übersprungen, die nur kleine „Scharmützel" mit den Türken enthalten. Schließlich wird man von der Eroberung Belgrads und der Okkupation des Castel nuovo durch Gen. Cornaro benachrichtigt.

2) Der berühmte Löwe vom Piräus wurde bekanntlich ein paar Monate später nach Venedig gebracht, wo er noch vor dem Arsenal sitzt.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

FINE ARTS LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

FINE ARTS LIBRARY
3 2044 039 142 112

Digitized by Google

Digitized by Google

FINE ARTS LIBRARY
3 2044 039 142 112

Digitized by Google

Digitized by Google